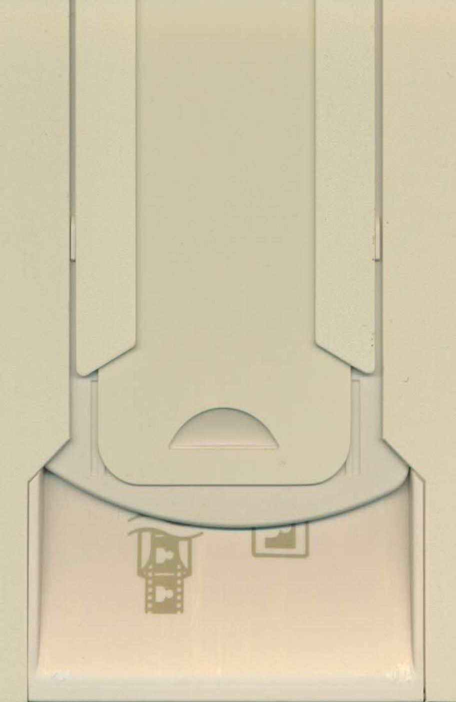
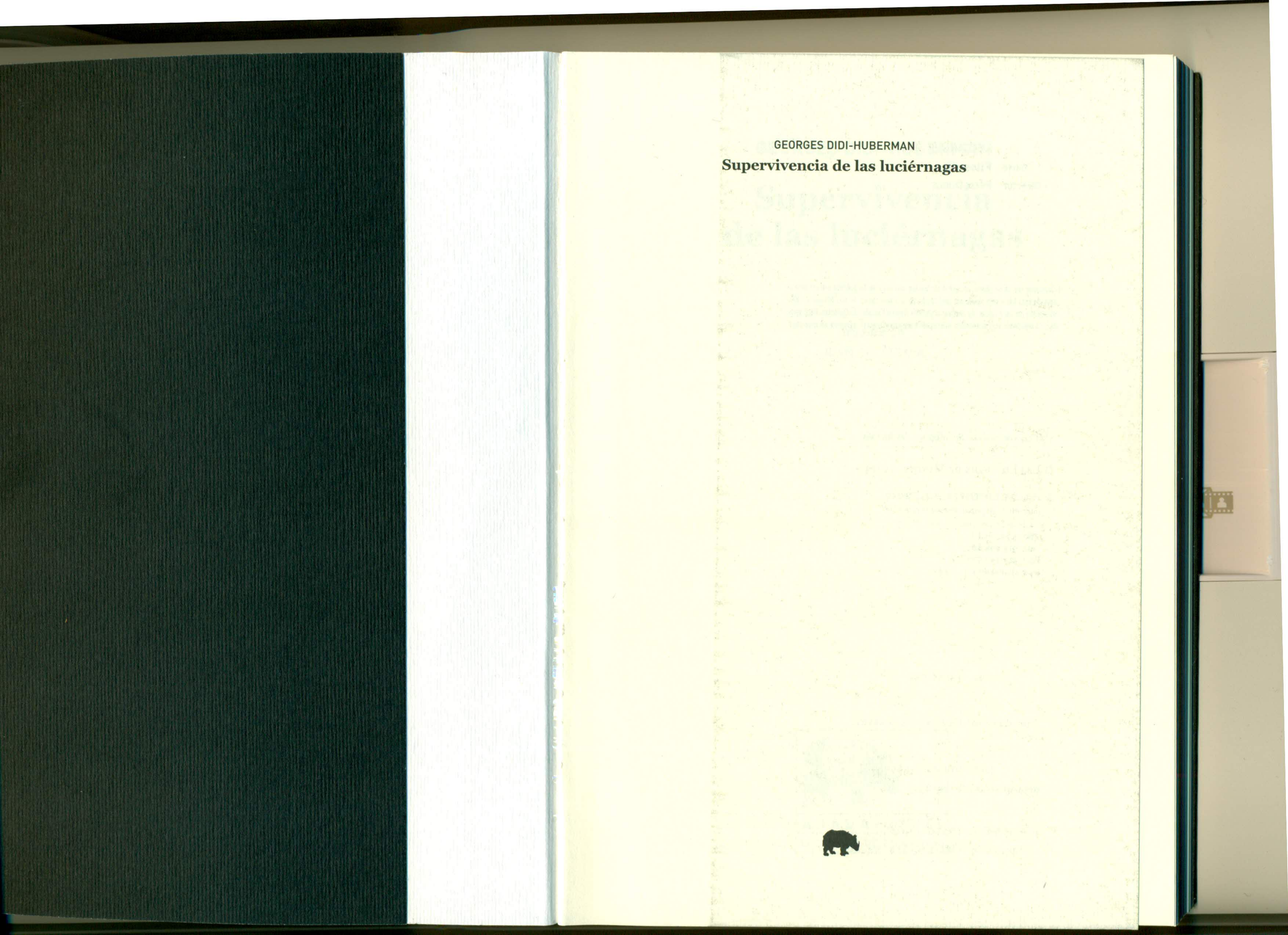
GEORGES DIDI-HUBERMAN

ABADA EDITORES

Supervivencia de las luciérnagas







GEORGES DIDI-HUBERMAN

Supervivencia de las luciérnagas

LECTURAS
Serie **Filosofía**
Director Félix Duque

TÍTULO ORIGINAL: *Survivance des lucioles*

Calle del Gobernador, 18
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
Fax: 914 297 507
www.abadaeditores.com

diseño Sabática

producción Guadalupe Gisbert

ISBN 978-84-15289-30-2
depósito legal S-66-2012

preimpresión Dalubert Allé
impresión Gráficas Varona, S.A.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Supervivencia de las luciérnagas

traducción
JUAN CALATRAVA



La luce è sempre uguale ad altra luce.
Poi variò: da luce diventò incerta alba,
[...] e la speranza ebbe nuova luce.

[«La luz es siempre igual a otra luz.
Después varió: de luz se convirtió en alba incierta
[...] y nueva luz tuvo la esperanza»].

P. P. Pasolini, «La Resistenza et la sua luce», 1961

Era l'unico modo per sentire la vita,
l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita.
Sopravvivviamo: ed è la confusione
Di una vita rinata fuori dalla ragione.
Ti supplico, ah, tu supplico: non voler morire.

[«Era el único modo de sentir la vida,
único color, única forma: ahora se acabó.
Sobrevivimos: y es la confusión
de una vida que renace fuera de razón.
Te lo suplico, ah, te lo suplico: no quieras morir»].

P. P. Pasolini, «Supplica a mia madre», 1962

I. ¿INFIERNOS?

Mucho antes de hacer resplandecer, en su escatológica gloria, la gran luz *(lume)* del Paraíso, quiso Dante reservar, en el vigésimosexto canto del *Infierno*, una suerte discreta pero significativa a la «pequeña luz» *(lucciola)* de los gusanos relucientes, de las luciérnagas. El poeta observa entonces la octava bolsa infernal: bolsa política donde las haya, puesto que en ella se reconoce a algunos notables de Florencia reunidos, junto con otros, bajo la misma condena de los «consejeros pérfidos». Todo el espacio está sembrado –constelado, infestado– de pequeñas llamas que parecen luciérnagas, exactamente como esas que los campesinos ven revolotear en las bellas noches de verano al albur de su esplendor discreto, efímero, entrecortado:

Cuantos el campesino que reposa
en el alcor, cuando el que al mundo aclara
menos quiere ocultar su faz radiosa,
mientras lanza el mosquito y ya se para

la mosca, gusanitos de luz viendo (*vede lucciole giù per la vallea*)
está, en el valle do vendimia y ara,
con tantas llamas ví resplandeciendo (*di tante fiamme tutta risplendea*)[1]

En el Paraíso, la gran luz se extenderá por todas partes en sublimes círculos concéntricos: será una luz de cosmos y de dilatación gloriosa. Aquí, por el contrario, las *lucciole* erran débilmente –como si una luz pudiera gemir– en una especie de pequeña bolsa sombría, esa bolsita de pecados hecha para que «cada llama contenga un pecador»[2] (*ogni fiamma un peccatore invola*). Aquí la gran luz no resplandece, no hay más que unas tinieblas en las que crepitan débilmente los «consejeros pérfidos», los políticos turbios. En sus famosos dibujos para *La Divina Comedia*, Sandro Botticelli incluyó minúsculos rostros que gesticulan o imploran entre las suaves volutas de las llamas infernales. Pero el artista, que ha renunciado a hundirlo todo en las tinieblas, fracasa a la hora de representar las *lucciole* tal y como Dante nos las describe: el blanco de la vitela no es ya más que un fondo neutro sobre el que las «luciérnagas» se recortarán en negros, secos, absurdos e inmóviles contornos[3].

Tal sería, en todo caso, la miserable «gloria» de los condenados: no la gran claridad de los goces celestiales bien merecidos, sino el pequeño fulgor doloroso de las faltas que se arrastran bajo una acusación y un castigo sin fin. Al contrario que las falenas, que se consumen en el instante extá-

1 Dante Alighieri, *Divina Comedia. Infierno*, XXVI, 25-31, trad. española de Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, pp. 169-170.
2 *Ibid.*, XXVI, 42, trad. cit., p. 171.
3 Cfr. H.-T. Schulze Altcappenberg, *Sandro Botticelli, pittore della Divina Commedia*, Roma-Milán, Scuderie Papali al Quirinale-Skira editore, 2000, II, pp. 108-109.

tico de su contacto con las llamas, los gusanos relucientes del infierno son pobres «moscas de fuego» –*fireflies*, como se llaman en inglés nuestras luciérnagas– que sufren en su propio cuerpo una eterna y mezquina quemazón. Ya a Plinio el Viejo le había resultado inquietante una especie de mosca, llamada *pyrallis* o *pyrotocon*, que no podía volar más que en el fuego: «Mientras que está en el fuego, vive; cuando su vuelo la aleja excesivamente de él, muere»[4]. De súbito la vida de las luciérnagas parecerá extraña e inquietante, como si estuviera hecha de la materia superviviente –luminiscente pero pálida y débil, a menudo verdosa– de los fantasmas. Fuegos debilitados o almas errantes. No nos asombremos, pues, de que se pueda sospechar en el vuelo incierto de las luciérnagas, por la noche, algo así como una reunión de espectros en miniatura, seres extraños de intenciones más o menos buenas[5].

*

La historia que quisiera esbozar –la cuestión que quisiera construir– comienza en Bolonia en los últimos días de enero y primeros de febrero de 1941. Un joven de diecinueve años, matriculado en la Facultad de Letras, descubre, junto con el psicoanálisis freudiano y la filosofía existencialista, toda la poesía moderna, de Hölderlin a Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale. No olvida nada de Dante, por supuesto. Pero va a releer *La Divina Comedia* con nuevas miras:

4 Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XI, 47, trad. A. Ernout y R. Pépin, París, Les Belles Lettres, 1947, p. 66 [trad. castellana *Historia natural de Cayo Plinio Secundo*, Madrid, Visor, 1998].
5 Cfr., sobre todo, P. Lemonnier, *Le Sabbat des lucioles. Sorcellerie, chamanisme et imaginaire cannibale en Nouvelle-Guinée*, París, Stock, 2006, pp. 185-201.

no tanto por la perfección compositiva del gran poema cuanto por su laberíntica variedad; no tanto por la belleza y unidad de su lengua cuanto por la exuberancia de sus formas, sus giros, su recurso a los dialectos, a las jergas, a los juegos de palabras, a las bifurcaciones; no tanto por su imaginación de las entidades celestes cuanto por su descripción de las cosas terrestres y de las pasiones humanas. No tanto, pues, por su gran *luce* cuanto por sus innumerables y erráticas *lucciole*.

Este estudiante es Pier Paolo Pasolini. Si vuelve entonces a Dante, con una lectura, una re-lectura, que no cesará nunca, es en gran parte gracias al descubrimiento de esa historia de la *mimesis* literaria que Erich Auerbach había planteado en su magistral ensayo sobre *Dante poeta del mundo terrestre*[6]. Pero si se representa la humana *Commedia* más allá de la enseñanza escolar y del nacionalismo toscano es también gracias a las «fulguraciones figurativas», como las llamará más tarde, que experimenta en los seminarios de Roberto Longhi sobre la pintura de los «primitivos» florentinos, de Giotto a Masaccio y Masolino. En ellos, el gran historiador del arte confronta toda la visión humanista de Masaccio, por ejemplo, su uso de las sombras proyectadas, con las múltiples reflexiones de Dante sobre la sombra humana y la luz divina[7]. Pero Longhi,

6 E. Auerbach, «Dante, poète du monde terrestre» (1929), trad. D. Meur, *Écrits sur Dante*, París, Macula, 1998, pp. 33-189. *Id.*, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. C. Heim, París, Gallimard, 1968 (ed. 1992), pp. 183-212 [ed. castellana *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de E. Villanueva y E. Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, reed. 1996].

7 R. Longhi, « Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante » (1949), *Opere complete, VIII-1. Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento*, 1910-1967, Florencia, Sansoni, 1975, pp. 67-70. Cfr. P. P. Pasolini, «Qu'est-ce qu'un maître» (1970-1971) y «Sur Roberto Longhi» (1974), trad. H. Joubert-Laurencin, *Écrits sur la peinture*, París, Éditions Carré, 1997, pp. 77-86.

en este periodo de fascismo triunfante, no omite poner al tanto a sus estudiantes de las sombras y luces mucho más contemporáneas —y más políticas— de Jean Renoir en *La Gran Ilusión* y de Charlie Chaplin en *El Gran Dictador*. Aparte de todo ello, el joven Pier Paolo juega como *attacante* en el equipo de fútbol de la universidad, que ese año resultará vencedor del campeonato interfacultativo[8].

Al margen —pero bien cerca— la guerra hace estragos. Los dictadores discuten: el 19 de enero de 1941 Benito Mussolini se entrevista con Hitler en el Berghof y el 12 de febrero intenta convencer al general Franco para que tome parte activa en el conflicto mundial. El 24 de enero las tropas británicas comienzan su reconquista del África oriental ocupada por los italianos: el 6 de febrero ocupan Bengasi, en tanto que el ejército de la Francia Libre emprende su campaña de Libia. El 8 de febrero el puerto de Génova es bombardeado por la flota inglesa. Tales son los días y las noches de final de enero de 1941. Imaginemos en ellos algo así como una inversión completa de las relaciones entre *luce* y *lucciole*. Tendríamos entonces, de un lado, los reflectores de la propaganda rodeando al dictador fascista con el nimbo de una luz cegadora. Pero, por otro, los potentes focos de la defensa aérea persiguiendo al enemigo entre las tinieblas del cielo, las «persecuciones» —como se dice en el teatro— de los observadores tratando de avistar al enemigo en la oscuridad de los campos. Es un tiempo en el que los «consejeros pérfidos» se encuentran en plena gloria luminosa, mientras que los resistentes de todas clases, activos o «pasivos», se

8 Cfr. N. Naldini, «Cronologia», en P. P. Pasolini, *Lettere, 1940-1954*, ed. N. Naldini, Turín, Einaudi, 1986, pp. XXX-XXXII [vid., en castellano, P. P. Pasolini, *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005].

transforman en huidizas luciérnagas tratando de hacerse tan discretos como sea posible mientras continúan emitiendo sus señales. El universo dantesco se ha invertido, pues: es el infierno el que ahora está bien iluminado, con sus políticos turbios sobreexpuestos, gloriosos. Las *lucciole*, por su parte, tratan de escapar como pueden a la amenaza, a la condena que sacude ahora su existencia.

*

Es en ese contexto en el que Pasolini, entre el 31 de enero y el 1 de febrero de 1941, escribe una carta a su amigo de la adolescencia Franco Farolfi. Pequeñas historias en medio de la gran historia. Historias de cuerpos y de deseos, historias de almas y de dudas íntimas en la gran deriva, la gran tormenta del siglo. «Soy formidablemente idiota (*superbamente idiota*), como lo son los gestos del que gana a la lotería; mis problemas de vientre comienzan por fin a desaparecer y me siento por ello presa de la euforia[9] (*mi sento perciò in preda ad euforia*)». Tendríamos, por tanto, tanto la presa –en italiano, *preda*, se dice, por ejemplo, *preda di guerra* para hablar del botín de guerra– como la euforia. Tendríamos ya esa tenaza en la que se imbrican dolorosamente el deseo y la ley, la transgresión y la culpabilidad, el placer conquistado y la angustia recibida: pequeñas luces de la vida, con sus sombras pesadas y sus penalidades como corolario obligado. Eso es lo que indican las frases inmediatamente siguientes de la carta de Pasolini a su amigo. Evocando, como el joven humanista que es, a las que él llama las *parthenai* –de la palabra griega *parthenos*, que indica el estado de virginidad– escribe:

9 P. P. Pasolini, *Lettere, 1940-1954*, *op. cit.*, p. 36. Trad. R. de Ceccaty, *Correspondance générale, 1940-1975*, París, Gallimard, 1991, p. 37.

«En cuanto a las *parthenai*, paso horas de languidez y sueños muy vagos que hago alternar con esfuerzos mezquinos, incluso estúpidos, de acción y con periodos de extrema indiferencia: hace tres días, Paria y yo descendimos a los rincones de un alegre prostíbulo (*alle laterbre di un allegro meretricio*) en el que gruesas matronas y el aliento de cuarentonas desnudas nos hicieron pensar con nostalgia en las riberas de la infancia inocente (*ai lidi dell'innocente infanzia*). Orinamos después con desesperación»[10].

Palabras de un joven en plenas tinieblas, que busca su camino a través de la *selva oscura* y los resplandores movedizos del deseo (*lucciola*, en italiano popular, significa justamente «prostituta», pero también esa misteriosa presencia femenina de los antiguos cines que Pasolini frecuentaba evidentemente mucho: la «acomodadora» provista, en medio de la oscuridad, de su pequeña linterna para guiar a los espectadores por entre las filas de butacas). Entre la euforia y la «presa», entre el placer y la falta, los sueños y la desesperación, ese joven espera que aparezca una claridad: al menos, si no el reino de la *luce*, la traza de una *lucciola*. Ahora bien, eso es exactamente lo que ocurre (e incluso lo que justifica su relato). El amor y la amistad, pasiones absolutamente unidas para Pasolini, se encarnan de repente en la noche bajo la forma de una nube de luciérnagas:

«La amistad es una cosa muy bella. La noche de la que te hablo cenamos en Paderno y después, en medio de la negrura sin luna, subimos hacia Pieve del Pino, vimos una cantidad enorme de luciérnagas (*abbiamo visto una quantità immensa di lucciole*), que formaban bosquecillos de fuego en medio de los setos de zarzas, y las

10 *Ibid.*, p. 36. Trad. cit., p. 37.

envidiamos porque se amaban, porque se buscaban con amorosos vuelos y luces (*perchè si amavano, perchè si cercavano con amorosi voli e luci*), mientras que nosotros estábamos secos y no éramos más que machos en un vagabundeo artificial.
Pensé entonces en qué bella era la amistad y las reuniones de muchachos de veinte años que ríen con sus varoniles voces inocentes y no se preocupan del mundo que les rodea, siguiendo adelante con su vida, llenando la noche con sus gritos (*riempiendo la notte delle loro grida*). Su virilidad es potencial. Todo en ellos se transforma en risas, estallidos de hilaridad. Nunca su fogosidad viril se muestra tan clara y perturbadora como cuando parecen haber vuelto a ser niños inocentes (*come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti*), porque en su cuerpo sigue siempre presente su juventud total, alegre»[11].

He aquí, pues, a las *lucciole* promovidas al rango de impersonales cuerpos líricos para este *joi d'amor* del que en otro tiempo hablaban los trovadores. Sumergidos en la noche culpable, los hombres hacen a veces irradiar sus deseos, sus gritos de alegría, sus risas, como otros tantos *resplandores de inocencia*. Hay, sin duda, en la situación descrita por Pasolini, una especie de desgarramiento relativo al deseo heterosexual (puesto que las luciérnagas son machos y hembras, se iluminan para llamarse y se llaman para copular, para reproducirse). Pero, en la comparación que se establece entre los resplandores del deseo animal y los estallidos de risa o los gritos de la amistad humana, lo esencial sigue siendo esa alegría inocente y poderosa que aparece como una alternativa a los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante. Pasolini llega incluso a

11 *Ibid.*, p. 37. Trad. cit., pp. 37-38.

indicar, muy precisamente, que el arte y la poesía valen también por semejantes resplandores a la vez eróticos, alegres e inventivos. «[Lo mismo ocurre] cuando hablan de Arte o de Poesía», dice de estos jóvenes luminosos y de su «fogosidad viril» en medio de la noche. «He visto (y me veo a mí mismo también) a jóvenes hablar de Cézanne, y se podía tener la impresión de que hablaban de sus aventuras amorosas, con los ojos brillantes y turbados»[12].

La carta de Pasolini finaliza y culmina con el contraste violento entre esta *excepción* de la alegría inocente, que recibe o irradia la luz del deseo, y la *regla* de una realidad hecha de culpabilidad, mundo de terror concretado aquí en el rayo inquisidor de dos reflectores y en el ladrido espantoso de los perros guardianes en la noche:

«Así estábamos esa noche; trepamos luego por los flancos de las colinas, entre zarzas que estaban muertas y su muerte parecía viva, atravesamos vergeles y cerezales cargados de guindas, y llegamos a una alta cima. Desde allí se veían claramente dos reflectores, muy lejos, muy feroces, ojos mecánicos a los que era imposible escapar (*due riflettori lontanissimi e feroci, occhi meccanici a cui non era dato sfuggire*), y entonces fuimos presa del terror a ser descubiertos, mientras que los perros ladraban y nosotros nos sentíamos culpables (*e ci parve di essere colpevoli*), y huimos a la espalda, a la cresta de la colina. Encontramos entonces un claro herboso, en un círculo tan reducido que seis pinos a poca distancia unos de otros bastaban para rodearlo; nos tendimos allí, envueltos en nuestras mantas y conversando agradablemente, oíamos el viento soplar y causar estragos en los bosques, y no sabíamos dónde nos hallábamos ni qué lugares nos circundaban. A los primeros res-

12 *Ibid.*, p. 37. Trad. cit., p. 38.

plandores del día (que son algo indeciblemente bello) nos bebimos las últimas gotas de nuestras botellas de vino. El sol parecía una perla verde. Me desvestí y dancé en honor de la luz (*io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce*); estaba totalmente blanco (*ero tutto bianco*), mientras que los demás, envueltos en sus mantas como peones, temblaban al viento»[13].

Podría decirse que, en esta última situación, Pasolini se desnudaba *como un gusano*, afirmando al mismo tiempo la humildad animal –proximidad al suelo, la tierra, la vegetación– y la belleza de su joven cuerpo. Pero, «todo blanco» en el resplandor del sol naciente, danzaba también *como un gusano reluciente*, como una luciérnaga o una «perla verde». Resplandor errático, ciertamente, pero resplandor vivo, resplandor de deseo y de poesía encarnada. Ahora bien, toda la obra literaria, cinematográfica e incluso política de Pasolini parece atravesada por semejantes momentos de excepción en los que los seres humanos se vuelven luciérnagas –seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles y, como tales, *resistentes*– ante nuestra mirada maravillada. Los ejemplos son innumerables. Baste pensar en la danza sin propósito de Ninetto Davoli en *La sequenza del fiore di carta*, en 1968, en la que la gracia luminosa del joven se recorta sobre el fondo de una calle de Roma y, sobre todo, desde la evocación de las más negras imágenes de la historia: bombardeos entrecortados por los reflectores de la defensa antiaérea, visiones «gloriosas» de políticos turbios contradichas por los sombríos osarios de la guerra. El hombre-luciérnaga terminará, como es bien sabido, por hundirse bajo una absurda sentencia divina:

13 *Ibid.*, pp. 37-38. Trad. cit., p. 38.

«La inocencia es un pecado, la inocencia es un pecado, ¿comprendes? Y los inocentes serán condenados porque no tienen ya derecho a serlo (*e gli innocenti saranno condannati perchè non hanno più il diritto di esserlo*). No puedo perdonar al que pasa con la mirada feliz de la inocencia por entre las injusticias y las guerras, los horrores y la sangre. Hay por todo el mundo millones de inocentes como tú que prefieren borrarse de la historia antes que perder su inocencia. Y debo hacerles morir, aunque sepa que no pueden hacer otra cosa, debo maldecirlos como la higuera y hacerles morir, morir, morir»[14].

De esta condena celeste, el gentil Ninetto no comprende absolutamente nada. Pregunta, con el aire más inocente del mundo: «¿Qué?» (*che?*). Antes de hundirse en una actitud que repite exactamente la de un cadáver filmado durante la guerra del Vietnam. La luciérnaga está muerta, ha perdido sus gestos y su luz en la historia política de nuestra oscura contemporaneidad que condena a muerte a su inocente.

*

La cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica. Jean-Paul Curnier, que también recuerda la carta de 1941, dice con razón, en un artículo sobre la política pasoliniana, que la belleza inocente de los jóvenes de Bolonia en absoluto denota «una simple cuestión de estética y de forma del discurso, [porque] su apuesta es capital. Se trata de desligar el pensamiento político de su ganga discursiva» y alcanzar así el lugar crucial en el que la política se encarnaría

14 *Id.*, «La sequenza del fiore di carta» (1967-1969), *Per il cinema*, I, ed. W. Siti y F. Zabagli, Milán, Arnoldo Mondadori, 2001, p. 1095.

en los cuerpos, los gestos y los deseos de cada uno[15]. Es evidente –y no sólo porque Pasolini lo repitiera durante años, sino también porque es algo que podemos experimentar cada día– que la *danza de las luciérnagas*, ese momento de gracia que resiste al mundo del terror, es la cosa más frágil y fugaz. Pero Pasolini, seguido en ello por muchos de sus comentaristas, va mucho más lejos: prácticamente teoriza, o afirma como una tesis histórica, la *desaparición de las luciérnagas*.

El 1 de febrero de 1975 –o sea, exactamente treinta y cuatro años después, día por día, o más bien noche por noche, de su bella carta sobre la aparición de las luciérnagas, y exactamente nueve meses antes de ser salvajemente asesinado en plena noche en una playa de Ostia– Pasolini publicaba en el *Corriere della sera* un artículo sobre la situación política de su tiempo. El texto se titula «El vacío de poder en Italia» *(Il vuoto del potere in Italia)*, pero será incluido en los *Scritti corsari* bajo el título, en adelante famoso, de «El artículo de las luciérnagas»[16]. Se trata de una lamentación fúnebre sobre el momento en que en Italia desaparecieron las luciérnagas, esas señales humanas de la inocencia, aniquiladas por la noche –o por la luz «feroz» de los reflectores– del fascismo triunfante.

La tesis es la siguiente: es un error creer que el fascismo de los años treinta y cuarenta ha sido vencido. Sin duda, Mussolini fue ejecutado y colgado por los pies en el piazzale Loreto de Milán, en una escenificación «infamante» carac-

15 J.-P. Curnier, «La disparition des lucioles», *Lignes*, n.º 18, 2005, p. 72.

16 P. P. Pasolini, «L'articolo delle lucciole» (1975), *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. W. Siti y S. De Laude, Milán, Arnoldo Mondadori, 1999, pp. 404-411. Trad. P. Guilhon, «L'article des lucioles», *Écrits corsaires*, París, Flammarion, 1976 (ed. 2005), pp. 180-189 [ed. castellana *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009].

terística de los más antiguos hábitos políticos italianos[17]. Pero, sobre las ruinas de ese fascismo, ha renacido el fascismo mismo, un nuevo terror más profundo aún, más devastador a ojos de Pasolini. Por una parte, «el régimen demócrata-cristiano seguía siendo la continuación pura y simple del régimen fascista»; por otra, a mediados de los años sesenta pasó «algo» que dio lugar al surgimiento de un «fascismo radical, total e imprevisiblemente nuevo»[18]. La primera fase del proceso estuvo marcada por «la violencia policial [y] el desprecio por la constitución», todo ello ahogado en un «atroz, estúpido y represivo conformismo de Estado» contra el cual «los intelectuales y los opositores de entonces alimentaban esperanzas insensatas» de cambio político[19].

La segunda fase de este proceso histórico ha comenzado, según Pasolini, en el momento mismo en que «los intelectuales más avanzados y críticos no se han dado cuenta de que 'las luciérnagas estaban desapareciendo' *(non si erano accorti che 'le lucciole stavan scomparendo')*»[20]. Se encuentra en las palabras que Pasolini reúne entonces toda la violencia del polemista –e incluso del provocador, como acostumbra a decir sobre sí mismo– asociada, *montada*, con toda la dulzura del poeta. El polemista no duda en hablar de «genocidio», recurriendo

17 Sobre la tradición de las «imágenes infamantes», cfr. G. Ortalli, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Società Editoriale Jouvence, 1979. S. Y. Edgerton Jr., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1985. En *La rabbia* Pasolini se detiene en un suplicio de este género.

18 P. P. Pasolini, «L'articolo delle lucciole», art. cit., p. 404. Trad. cit., p. 181.

19 *Ibid.*, pp. 405-406. Trad. cit., pp. 182-183.

20 *Ibid.*, p. 406. Trad. cit., p. 183.

para ello a una referencia a Karl Marx sobre el aplastamiento del proletariado por la burguesía[21]. En cuanto al poeta, utiliza la imagen antigua, lírica y delicada –y hasta autobiográfica– de las luciérnagas:

> «A comienzos de los años sesenta, a causa de la polución atmosférica y, sobre todo, en el campo, a causa de la polución del agua (ríos azules y canales límpidos), las luciérnagas comenzaron a desaparecer *(sono cominciate a scomparire le lucciole)*. Ha sido un fenómeno fulminante y fulgurante *(il fenomeno è stato fulmineo e folgorante)*. Pasados algunos años, no había ya luciérnagas. Hoy son un recuerdo bastante desgarrador del pasado *(sono ora un riccordo abbastanza straziante del passato)* [...]»[22].

El recurso a esta imagen poético-ecológica no persigue, en absoluto, el objetivo de suavizar la violencia del fenómeno diagnosticado por Pasolini. Es más bien una manera de insistir en la dimensión antropológica –a sus ojos la más profunda, la más radical– del proceso político en cuestión. Cuando Pasolini emplea el término superlativo de «genocidio», en esa época, es para designar más precisamente un movimiento general de *marchitamiento cultural* que concreta a menudo a través de la expresión «genocidio cultural». La idea de que un fascismo más profundo ha suplantado a las gesticulaciones mussolinianas aparece claramente en 1969 en las entrevistas con Jean Duflot[23]. Más tarde, en un artículo de 1973 titulado «Aculturación y aculturación», el cineasta precisa su idea: en los tiempos del fascismo histó-

21 *Ibid.*, p. 407. Trad. cit., p. 184.
22 *Ibid.*, p. 405. Trad. cit., p. 181.
23 *Id.*, *Entretiens avec Jean Duflot* (1969), París, Éditions Gutenberg, 2007, pp. 173-183 («D'un fascisme à l'autre»).

rico todavía era posible resistir, es decir, iluminar la noche con algunos resplandores de pensamiento, releyendo, por ejemplo, el *Infierno* de Dante, pero también descubriendo la poesía dialectal o simplemente observando la danza de las luciérnagas en Bolonia en 1941. «El fascismo proponía un modelo, reaccionario y monumental, pero que seguía siendo letra muerta. Las diferentes culturas particulares (campesinas, subproletarias, obreras) continuaban imperturbablemente identificándose con sus modelos, porque la represión se limitaba a obtener su adhesión de palabra. En nuestros dias, por el contrario, la adhesión a los modelos impuestos por el centro es total e incondicional. Se reniega de los verdaderos modelos culturales. La abjuración se ha cumplido»[24].

En 1974 Pasolini desarrollará ampliamente su tema del «genocidio cultural». El «verdadero fascismo», dice, es el que la emprende con los valores, con las almas, con los lenguajes, con los gestos, con los cuerpos del pueblo[25]. Es el que «conduce, sin verdugos ni ejecuciones de masas, a la supresión de amplias porciones de la sociedad misma», y es por eso por lo que hay que llamar genocidio «a esta asimilación [total] al modo y a la cualidad de vida de la burguesía»[26]. En 1975, a punto de escribir su texto sobre la desaparición de las luciérnagas, el cineasta se introducirá en el motivo –trágico y apocalíptico– de la *desaparición de lo humano* en el corazón de la sociedad presente: «Quiero simplemente que mires a tu alrededor y tomes conciencia de la tragedia. ¿Y cuál es la tragedia? La tragedia es que no existen ya

24 *Id.*, «Acculturation et acculturation» (1974), trad. P. Guilhon, *Écrits corsaires*, *op. cit.*, p. 49 [ed. castellana cit.].
25 *Id.*, «Le véritable fascisme» (1974), *ibid.*, pp. 76-82.
26 *Id.*, «Le génocide» (1974), *ibid.*, p. 261.

seres humanos; no se ven más que artefactos singulares que se lanzan unos contra otros»[27].

¿Hay que entender, entonces, que el improbable y minúsculo esplendor de las luciérnagas, a ojos de Pasolini –esos ojos que tan bien sabían contemplar un rostro o dejar desplegarse el gesto justo en el cuerpo de sus amigos, de sus actores–, no metaforiza otra cosa que la humanidad por excelencia, la humanidad reducida a su más simple poder de hacernos una señal en la noche. ¿Ve entonces Pasolini su entorno contemporáneo como una noche que habría definitivamente devorado, sometido o *reducido las diferencias* que forman, en la oscuridad, las sacudidas luminosas de las luciérnagas en busca de amor? Creo que esta última imagen no es la buena todavía. En efecto, no es en la noche donde las luciérnagas han desaparecido. En lo más profundo de la noche, somos capaces de captar el menor resplandor, y es la expiración misma de la luz la que nos resulta todavía visible en su *estela*, por tenue que sea. No, las luciérnagas han desaparecido en la cegadora claridad de los «feroces reflectores»: reflectores de los miradores y torres de observación, de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los platós de televisión. En cuanto a los «singulares artefactos que se lanzan unos contra otros», no son más que cuerpos sobreexpuestos, con sus estereotipos del deseo, que se enfrentan a la plena luz de las *sitcoms*, bien lejos de las discretas, vacilantes e inocentes luciérnagas, esos «recuerdos un poco punzantes del pasado».

*

27 *Id.*, «Nous sommes tous en danger» (1975), trad. C. Michel y H. Joubert-Laurencin, *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 93.

La protesta de Pasolini en su texto sobre las luciérnagas mezcla de manera inseparable los aspectos estéticos, políticos e incluso económicos de este «vacío de poder» que observa en la sociedad contemporánea, ese poder sobreexpuesto del vacío y de la indiferencia transformados en mercancía. «He visto con 'mis sentidos' –dice para asumir el carácter empírico, sensible e incluso poético de su análisis– al comportamiento impuesto por el poder del consumo (*il potere dei consummi*) remodelar y deformar la conciencia del pueblo italiano hasta una degradación irreversible, algo que no había sucedido durante el fascismo fascista, periodo en el curso del cual el comportamiento estaba totalmente disociado de la conciencia»[28]. El carácter verdaderamente trágico y desgarrador de semejante protesta reside en que Pasolini se vea obligado, en estos últimos años de su vida, a abjurar de lo que había constituido la base de toda su energía poética, cinematográfica y política.

A saber, su amor por el pueblo, que transfigura, sobre todo, sus relatos de los años cincuenta y todos sus filmes de los sesenta. Ello pasa por la asunción poética de los dialectos regionales[29], el paso a primer plano del subproletariado en crónicas como las *Historias de la ciudad de Dios* o *La Larga Carretera*

28 *Id.*, «L'articolo delle lucciole», art. cit., p. 408. Trad. cit., p. 185.

29 *Id.*, *La meglio gioventù. Poesie friulane* (1941-53), *Tutte le poesie*, ed. W. Siti, Milán, Arnoldo Mondadori, 2003, I, pp. 1-380 [ed. castellana *La mejor juventud*, trad. Delfina Muschietti, Buenos Aires, La Marca, 1996]. *Id.*, «La poesia dialettale del Novecento» (1952), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. W. Siti y S. De Laude, Milán, Arnoldo Mondadori, 1999, I, pp. 713-857. *Id.*, «La poesia popolare italiana» (1955), *ibid.*, pp. 859-993. K. von Hofer, *Funktionen des Dialekts in der italienischen Gegenswartliteratur: Pier Paolo Pasolini*, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1971. M. Teodonio (dir.), *Pasolini tra friulano e romanesco*, Roma, Centro di Studi Giuseppe Gioachino Belli-Editore Colombo, 1997. F. Cadel, *La lingua dei desideri. Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini*, Lecce, Piero Manni, 2002.

de arena[30], o la representación de la miseria urbana en filmes como *Accatone* –contemporáneo, dicho sea de paso, de los *Damnés de la terre* de Franz Fanon–, *Mamma Roma* o *La ricotta*[31]. Por otra parte, en sus ensayos teóricos Pasolini quiso mostrar la potencia específica de las culturas populares para reconocer en ellas una verdadera capacidad de *resistencia* histórica, y por tanto política, en su vocación antropológica por la *supervivencia*: «Argot, tatuajes, ley del silencio, mímicas, estructuras del medio y todo el sistema de relaciones con el poder permanecen inalterados», dice, por ejemplo, a propósito de la cultura napolitana. «Incluso la época revolucionaria del consumo –que ha cambiado radicalmente las relaciones entre cultura centralista del poder y culturas populares– no ha hecho más que 'aislar' un poco más todavía el universo popular napolitano»[32].

Un día en que se le preguntaba si, en cuanto que artista de izquierdas, sentía nostalgia de los tiempos brechtianos o de la literatura «comprometida» a la francesa, Pasolini respondió en estos términos: «Absolutamente no. Simplemente siento nostalgia de las gentes pobres y verdaderas, que se batían para derribar al patrón pero sin pretender ocupar su puesto»[33]. Una manera anarquista, parece, de desconectar la resistencia política de una simple organización de partido. Una manera de no concebir la emancipación según el único modelo de acceso a la riqueza y al poder. Una manera de considerar la memoria –argot, tatuajes, mímica, propios de una población dada– y, por tanto, el deseo que la acompaña, como otras tantas potencias políticas, como otras tantas protestas capaces de reconfigurar el futuro. Sin duda todo ello no deja de adolecer de una cierta «mitificación» del pueblo. Pero el mito –lo que Pasolini llamaba a menudo «la fuerza del pasado» y podemos ver en filmes como *Edipo rey* o *Medea*– formaba parte precisamente, según él, de la energía revolucionaria propia de los miserables, de los *desclasados* del juego político corriente[34].

Ahora bien, es todo eso lo que la «desaparición de las luciérnagas» aboca al fracaso y a la desesperación. Con la imagen de las luciérnagas es toda una realidad del pueblo lo que, a ojos de Pasolini, está en trance de desaparición. Si «el lenguaje de las cosas ha cambiado» de manera catastrófica, como dice el cineasta en sus *Cartas luteranas*, es en primer lugar porque «el espíritu popular ha desaparecido»[35]. Y podría decirse que es una cuestión de luz, una cuestión de *aparición*. De ahí la pertinencia del recurso a las luciérnagas. Desde este punto de vista, Pasolini parece encontrarse a la vez sobre las huellas de Walter Benjamin y en las zonas de reflexión exploradas, más próximas a él, por Guy Debord.

30 P. P. Pasolini, *Histoires de la cité de Dieu. Nouvelles chroniques romaines (1950-1966)*, trad. R. de Ceccatty, París, Gallimard, 1998 [ed. castellana *Historia de la ciudad de Dios*, trad. de Roberto Raschella, Buenos Aires, Eudeba, 1997]. *Id.*, *La Longue Route de sable* (1959), trad. A. Bourguignon, París, Arléa, 1999 [ed. castellana, *Larga carretera de arena*, Madrid, La Fábrica, 2007].

31 Cfr., sobre todo, E. Siciliano (dir.), *Pasolini e Roma*, Rome-Cinisello Balsamo, Museo di Roma in Trastevere-Silvana Editoriale, 2005.

32 P. P. Pasolini, «Les gens cultivés et la culture populaire» (1973), trad. P. Guilhon, *Écrits corsaires, op. cit.*, pp. 235-236. Cfr. *id.*, «Étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan» (1974), *ibid.*, pp. 83-88.

33 *Id.*, «Nous sommes tous en danger», art. cit., p. 98.

34 Cfr., sobre todo, A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venecia, Marsilio Editori, 1977 (ed. 2005), pp. 109-155 («La ricerca dei popoli perduti e il presente come orrore»). R. Chérer, «L'alliance de l'archaïque et de la révolution» (1999), *Passages pasoliniens*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, pp. 17-30.

35 P. P. Pasolini, *Lettres lutheriennes. Petit traité pédagogique* (1975), trad. A. Rocchi Pullberg, París, Le Seuil, 2000 (ed. 2002), p. 56 [ed. castellana, *Cartas luteranas*, Madrid, Trotta, 2010].

Recordemos que Benjamin había articulado toda su crítica política a partir de un argumento sobre la aparición y la *exposición* recíprocas de los pueblos y de los poderes. «La crisis de las democracias puede comprenderse como una crisis de las condiciones de exposición del hombre político», había escrito ya en 1935, en su famoso ensayo sobre «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica»[36]. En cuanto a la «sociedad del espectáculo» fustigada por Guy Debord, pasa por la *unificación* de un mundo que «se baña indefinidamente en su propia gloria», aunque esa gloria sea la negación y la *separación* generalizada entre los «hombres vivos» y su propia posibilidad de aparecer de otro modo que no sea bajo el reino –la luz cruda, cruel, feroz– de la mercancía[37]. Ya en 1958, en un texto titulado «Neocapitalismo televisivo», Pasolini había constatado hasta qué punto las luces de la pequeña pantalla destruían la exposición misma y, con ella, la dignidad de los pueblos: «[La televisión] no solamente no contribuye a elevar el nivel cultural de las capas inferiores, sino que provoca en ellas el sentimiento de una inferioridad casi agonizante»[38].

He ahí por qué «ya no hay pueblo», como no hay luciérnagas, ni en nuestras grandes ciudades ni en nuestros campos. He ahí la razón por la que el cineasta, en ese último año de 1975, tendrá que «abjurar» de su *Trilogía de la vida* y,

36 W. Benjamin, «L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité techniqie» (1935), trad. R. Rochlitz, *Oeuvres*, III, París Gallimard, 2000, p. 93 [ed. castellana *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, en W. Benjamin, *Obras, libro I / vol. 2*, Madrid, Abada editores, 2008, pp. 11-85].

37 G. Debord, *La Société du spectacle* (1967), París, Gallimard, 1992, pp. 16-21 [ed. castellana, *La sociedad del espectáculo*, trad. de José Luis Pardo, Valencia, Pre-textos, 2010].

38 P. P. Pasolini, «Néo-capitalisme télévisuel» (1958), trad. C. Michel y H. Joubert-Laurencin, *Contre la télévision, op. cit.*, p. 22.

en cierto modo, «suicidar» su propio amor al pueblo en algunas líneas extremadamente violentas del «Artículo de las luciérnagas»:

> «El traumatismo italiano debido al choque entre el 'arcaísmo' pluralista y la nivelación industrial no ha tenido quizás más que un único precedente: la Alemania de antes de Hitler. También allí los valores de las diferentes culturas particularistas fueron destruidos por la homologación evidente que fue la industrialización, con su consecuencia de la formación de esas gigantescas masas no ya antiguas (campesinas, artesanas) y no todavía modernas (burguesas) que constituyeron el salvaje, el aberrante, el imprevisible cuerpo de las tropas nazis.
>
> Algo similar ocurre en Italia, con una violencia aún más grande en la medida en que la industrialización de los años 60-70 constituye, igualmente, una 'mutación' decisiva en relación con la de Alemania de hace cincuenta años. Como todo el mundo sabe, no estamos ya ante unos «tiempos nuevos», sino ante una época nueva de la historia humana, de esa historia humana cuyas cadencias son milenaristas. Era imposible que los italianos reaccionasen peor de lo que lo han hecho ante este traumatismo histórico. Se han convertido (sobre todo en el Centro-Sur) en algunos años en un pueblo degenerado, ridículo, monstruoso, criminal *(un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale)* –basta con salir a la calle para comprenderlo–. Pero, desde luego, para comprender los cambios de las personas, hay que comprenderlas. Yo, desgraciadamente, amaba a este pueblo italiano, tan fuera de los esquemas del poder (al contrario, en desesperada oposición a ellos) como fuera de los esquemas populistas y humanitarios. Era un amor real, arraigado en mi carácter»[39].

39 P. P. Pasolini, «L'articolo delle lucciole», art. cit., p. 408. Trad. cit., p. 185.

Un amor ahora desarraigado, aniquilado, despoblado. «Daría toda la Montedison [...] por una luciérnaga *(darei l'intera Montedison per una lucciola)*», concluye Pasolini[40]. Pero las luciérnagas han desaparecido en esta época de dictadura industrial y consumista, en la que todos y cada uno terminan por *exhibirse* igual que una mercancía en su escaparate, una manera, justamente de *no aparecer*. Un modo de trocar la dignidad civil contra un espectáculo indefinidamente monetizable. Los reflectores han ocupado todo el espacio social, nadie escapa ya a sus «feroces ojos mecánicos». Y lo peor es que todo el mundo parece contento, creyendo poder «rehacerse una nueva belleza» aprovechando esta triunfal industria de la exposición política.

*

¡Demonios! ¿No parece todo esto la descripción de una pesadilla? Ahora bien, Pasolini insiste en decirnos: tal es la realidad, *nuestra realidad contemporánea*, esa realidad política tan evidente que nadie quiere verla en lo que es pero que tan poderosamente captan «los sentidos» del poeta, ese vidente, ese profeta. La brutalidad de su lenguaje no tiene igual más que en la finura de su percepción ante una realidad infinitamente más brutal. Pero ¿acaso no hay sino gritos de lamentación –«¡las luciérnagas están muertas!»– para responder a esa realidad? Más allá de «los sentidos» hipersensibles del poeta, comprendemos bien que semejante descripción implica también «el sentido», la significación misma, no sólo literaria sino también filosófica, de lo que la palabra «infierno» puede querer decir, algunos siglos después de Dante. Pasolini, en sus textos políticos y hasta en su último filme, *Salò*, habrá querido presentarnos o representarnos esta realidad nueva del círculo de los «defraudadores» o la bolsa de los «consejeros pérfidos», sin contar a los «lujuriosos», los «violentos» y otros «falsificadores». Lo que describe como reino fascista es, pues, un *infierno realizado* al que nadie escapa, al que todos estamos en adelante condenados. Culpables o inocentes, poco importa: condenados en todos los casos. Dios ha muerto y los «fraudulentos» y los «consejeros pérfidos» han aprovechado la ocasión para ocupar su trono de Juez supremo. Son ellos, en adelante, quienes deciden sobre el fin de los tiempos.

40 *Ibid.*, p. 411. Trad. cit., p. 189.

Los profetas de la desgracia, los imprecadores, son delirantes y desmoralizadores para unos, clarividentes y fascinantes para otros. Es fácil *reprobar* el tono pasoliniano, con sus acentos apocalípticos, sus exageraciones, sus hipérboles, sus provocaciones. Pero ¿cómo no experimentar su inquietud punzante cuando todo en la Italia de hoy –por hablar sólo de Italia– parece corresponderse cada vez con más exactitud a la infernal descripción propuesta por el cineasta rebelde? ¿Cómo no ver en acción ese neofascismo televisivo del que habla, un neofascismo que cada vez duda menos, dicho sea de paso, a la hora de reasumir todas las representaciones del fascismo histórico que lo precedió? He ahí la razón de que un comentador de Pasolini pueda llegar a aprobarlo hasta la paráfrasis, hasta el exceso: «Entonces, sin duda, sí: este mundo es fascista, y lo es más que el precedente, porque es un reclutamiento total, hasta la profundidad del alma; lo es más que cualquier otro porque no deja ya ninguna exterioridad posible a su reino despótico sin límites, sin marcas y sin control [...] Hoy, [...] esta característica, que ha llegado a ser exorbitante en los poderes en la época del totalitarismo mercantil, está hasta tal punto asimi-

lada por todos que la producción artística es ante todo una competición sin piedad para ganar la posibilidad de ser recuperado»[41].

O, dicho de otro modo –por otro de sus lectores atentos–, el «desastre» diagnosticado por Pasolini será descrito como «infinitamente más avanzado de lo que suponía el planteamiento que inspiraba los tres filmes de los años 1970 [es decir, *La Trilogía de la vida*]. En efecto, [...] en 1975 ya no es posible oponer los 'cuerpos inocentes' a la masificación cultural y comercial, a la trivialización de toda realidad, por la sencilla razón de que la industria cultural se ha apoderado de los cuerpos, del sexo, del eros, y los ha inyectado en los circuitos del consumo. La ilusión del *reducto* de lo inmemorial o del escollo de resistencia injertado en los estratos profundos de la cultura popular se ha disuelto. Las líneas de fuga más o menos paganas que dibujaban los filmes que componen la *Trilogía* han sido cortadas y todo ocurre como si no hubiera ya márgenes ni bordes exteriores al territorio del consumo; éste es un *poder*, una máquina cuya energía absorbe sin fin su propia negatividad y reabsorbe sin interrupción ni descanso eso mismo que pretende oponerse a ella»[42].

Las luciérnagas han desaparecido, y eso quiere decir que la *cultura*, en la que Pasolini reconocía hasta entonces una práctica –popular o vanguardista– de *resistencia*, se ha convertido en un instrumento de la *barbarie* totalitaria, confinada como está en el reino mercantil, prostitucional, de la *tolerancia* generalizada: «La profecía –realizada– de Pasolini se resume, a fin de cuentas, en una frase: la cultura no es ya lo

41 J.-P. Curnier, «La disparition des lucioles», art. cit., pp. 78-79.
42 A. Brossat, «De l'inconvenient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté», *Lignes*, n.º 18, 2005, pp. 47-48.

que nos defiende de la barbarie y debe ser defendido contra ella, es ese medio mismo en el que prosperan las formas inteligentes de la nueva barbarie. El combate de Pasolini es aquí muy distinto del de Adorno y sus seguidores, que pensaban que había que defender la alta cultura y el arte de vanguardia contra la cultura de masas; los *Escritos corsarios* son, más bien, un manifiesto a favor de la defensa de los espacios políticos, de las formas políticas (el debate, la polémica, la lucha...) contra la indiferenciación cultural. Contra el régimen generalizado de la *tolerancia cultural* [...]»[43].

He aquí, pues, a Pasolini probado, aprobado, prolongado, ponderado. El apocalipsis sigue su marcha. Nuestro actual «malestar en la cultura» va en ese sentido, según parece, y así es como lo experimentamos la mayor parte de las veces. Pero una cosa es designar la máquina totalitaria y otra otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva y sin discusión. ¿Está el mundo tan totalmente sometido como han soñado –como proyectan, programan y quieren imponernos– nuestros actuales «consejeros pérfidos»? Postularlo así es, justamente, dar crédito a lo que su máquina quiere hacernos creer. Es no ver más que la noche negra o la luz cegadora de los reflectores. Es actuar como vencidos: es estar convencidos de que la máquina hace su trabajo sin descanso ni resistencia. Es no ver más que el *todo*. Y es, por tanto, no ver el espacio –aunque sea intersticial, intermitente, nómada, improbablemente situado– de las aberturas, de las posibilidades, de los resplandores, de los *pese a todo*.

La cuestión es crucial y, sin duda, inextricable. No habrá, por ello, respuesta dogmática –y con ello quiero decir respuesta general, radical, *toda*– a esta cuestión. No habrá

43 *Ibid.*, p. 62.

más que señales, singularidades, migajas, resplandores pasajeros e incluso débilmente luminosos. Luciérnagas, para expresarlo de nuestra manera presente. Pero ¿qué ha sido hoy de las señales luminosas evocadas por Pasolini en 1941 y después tristemente revocadas en 1975? ¿Cuáles son sus posibilidades de aparición o las zonas en las que se borran, cuáles son potencias y sus fragilidades? ¿A qué parte de la realidad –lo contrario de un todo– puede dirigirse hoy la imagen de las luciérnagas?

II. SUPERVIVENCIAS

Y, ante todo, ¿han desaparecido verdaderamente las luciérnagas? ¿Han desaparecido *todas*? ¿Emiten aún –pero ¿dónde?– sus maravillosas señales intermitentes? ¿Todavía en alguna parte se buscan entre sí, se hablan, se aman, pese a todo, *pese al todo* de la máquina, pese a la noche oscura, pese a los reflectores feroces? En 1982 apareció en Francia una obra titulada precisamente *La Disparition des lucioles*. Su autor, Denis Roche, describía en ella sus experiencias de poeta-fotógrafo[1]. El título, evidentemente, sonaba como un homenaje al poeta-cineasta asesinado siete años antes. Denis Roche utilizó, para un capítulo de su obra, la forma de una carta –un estilo del que el propio Pasolini había hecho amplio uso– dirigida a Roland Barthes: poco después de su muerte, le dirigía el firme aunque tierno reproche de haber omitido, en *La Chambre claire*, todo lo que la fotografía es

1 D. Roche, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, París, Éditions de l'Étoile, 1982.

capaz de movilizar en los ámbitos del «estilo», de la libertad y, dice, de la «intermitencia»[2].

Este motivo de la intermitencia puede parecer a primera vista sorprendente (pero sólo si se considera una fotografía como un objeto, no como un acto). En realidad, es fundamental. ¿Cómo no pensar, en este punto, en el carácter «discontinuo» de la imagen dialéctica según Walter Benjamin, noción destinada precisamente a comprender de qué modo *los tiempos se hacen visibles*, cómo la propia historia se nos aparece en un resplandor pasajero que hay que llamar «imagen»[3]? La intermitencia de la imagen-discontinua nos remite a las luciérnagas, desde luego: luz pulsante, pasajera, frágil. ¿Todavía hacían visibles los tiempos las luciérnagas siete años después de la muerte de Pasolini? El título elegido por Denis Roche para su texto parecería decir: no. Todo se invierte, sin embargo, en un momento dado de nuestra lectura. El motivo esbozado en la crítica hecha a Barthes deja paso, de repente, a un fragmento de diario íntimo escrito el 3 de julio de 1981 en un pueblo italiano. Como en la carta de 1941, es una balada inocente entre amigos, en el campo, de noche. Y he aquí la *reaparición*, el descubrimiento encantado de las luciérnagas: «Son una veintena, que se activan

2 *Ibid.*, p. 158 (donde la muerte de Pasolini es entonces recordada de manera espontánea).

3 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, París, Le Cerf, 1989, pp. 478-479 [ed. castellana *Libro de los Pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005]. Cfr. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París, Minuit, 1992, pp. 53-152 [ed. castellana *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2004]. Id., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000, pp. 85-155 [ed. castellana *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006].

entre el follaje. Todos lanzamos exclamaciones [...], cada uno de nosotros cuenta dónde y cuándo las ha visto». Belleza inaudita y, sin embargo, tan modesta: «Hay otras dos que vuelan un poco más lejos, dos pequeños trazos alternativos de morse luminoso más abajo del talud». Belleza apabullante que «hay que ver al menos una vez en la vida»[4]. En un cierto momento, sin embargo, «las últimas luciérnagas se van o desaparecen, pura y simplemente»[5]. Y la página de deslumbramiento se cierra. *Redesaparición* de las luciérnagas.

Pero ¿cómo han desaparecido y «redesaparecido» las luciérnagas? No es que «desaparezcan pura y simplemente de nuestra vista». Sería más correcto decir que, pura y simplemente, «se van». Que «desaparecen» en la sola medida en que el espectador renuncia a seguirlas. Desaparecen de su vista porque se queda en su lugar, que no es ya el lugar adecuado para percibirlas. El propio Daniel Roche da, en otra parte de su libro, todos los elementos para comprender esta relación a través de la necesidad fotográfica de hacer imagen –algo que Barthes no habría apreciado, inmovilizado como estaba en el duelo frontal del «ha sido»– a partir de una *iluminación intermitente* que es también, como en las luciérnagas, una vocación a la *iluminación en movimiento*. Los fotógrafos son, ante todo, viajeros, explica Roche: son como insectos en desplazamiento, con sus grandes ojos sensibles a la luz. Forman un «enjambre de luciérnagas avisadas. Luciérnagas ocupadas en su iluminación intermitente, sobrevolando a baja altura los extravíos de los corazones y los espíritus del tiempo contemporáneo. Tic-tac mudo de las luciérnagas

4 D. Roche, *La Disparition des lucioles*, *op. cit.*, p. 165.

5 *Ibid.*, p. 166.

vagabundas, pequeños resplandores breves [...] con el añadido de un motor que hará de la mirada atenta una salmodia de la luz, clic-clac de luz, clic-clac, etc.»[6].

Yo mismo he vivido en Roma una decena de años después de la muerte de Pasolini. Y había, en un lugar concreto de la colina del Pincio –un sitio conocido como el «bosque de bambú»–, una verdadera comunidad de luciérnagas cuyos resplandores y movimientos sensuales, con esa lentitud que insiste en manifestar su deseo, fascinaban a todos los que pasaban por allí. Me asombra hoy no haber pensado en fotografiarlas (o haberlo intentado, cuando menos). En todo caso, entre 1984 y 1986 las luciérnagas no habían desaparecido ni siquiera en Roma, ni siquiera en el corazón urbano del poder centralizado. Sobrevivían todavía muy bien a principios de los años noventa. Y debían de estar allí desde mucho tiempo antes, ya que en el «Fonds Casadessus» de la Bibliothèque Nationale de France se conserva una partitura para piano, que data de los años de la Primera Guerra Mundial y que lleva por título *Les Lucioles de la Villa Médicis*[7]. En fechas más recientes he podido ver, con tristeza, que el «bosque de bambúes» del Pincio había sido arrasado. Las luciérnagas habían desaparecido de nuevo.

Hay, probablemente, razones para ser pesimista a propósito de las luciérnagas romanas. En el momento mismo en que escribo estas líneas, Silvio Berlusconi se sigue pavoneando bajo los reflectores, la Liga Norte actúa con eficacia y los rumanos son fichados, lo cual es un buen medio para expulsarlos. Hay razones para el pesimismo, pero por eso es tanto más necesario abrir los ojos en medio de la noche,

6 *Ibid.*, pp. 149-150.
7 M. Samuel-Rousseau, *Les Lucioles de la Villa Médicis*, París, J. Hamelle, s.d. (h. 1917).

desplazarse sin descanso, ponerse a buscar luciérnagas. He sabido que siguen viviendo por el mundo dos mil especies conocidas de estos pequeños animales (clase: insectos; orden: coleópteros; familia: lampíridos o *lampyridae*[8]). Ciertamente, como señalaba Pasolini, la polución de las aguas en el campo las hace desaparecer, y también la polución del aire en la ciudad. Se sabe, igualmente, que la iluminación artificial –farolas, reflectores– perturba considerablemente la vida de las luciérnagas, lo mismo que la de todas las demás especies nocturnas. Ello implica en ocasiones casos extremos, comportamientos suicidas, por ejemplo, cuando larvas de luciérnagas suben a los postes eléctricos y se transforman en pupas –del latín *pupa*, la muñeca, que designa el estadio intermedio entre larva e *imago*, o dicho, de otro modo, la *ninfa*– peligrosamente expuestas a los depredadores diurnos y al sol que las seca hasta matarlas. Pero hay que saber que, *pese a todo*, las luciérnagas han formado *en otras partes* sus bellas comunidades luminosas (me viene el recuerdo, por asociación de ideas, de algunas imágenes de *Fahrenheit 451*, al final, cuando el personaje traspasa los límites de la ciudad y se encuentra en la comunidad de los hombres-libro).

Huelga decir que, en tales condiciones, las luciérnagas forman una comunidad anacrónica y atópica (*fig. 1*). Resultan, sin embargo, de actualidad, quizás en el centro mismo de nuestros modernos cuestionamientos científicos. El Premio Nobel de Química acaba de ser concedido a Osamu Shimomura: es un *hibakusha*, un superviviente irradiado por la bomba americana lanzada sobre Nagasaki el 9 de agosto de 1945, cuando tenía diecisiete años, y ha dedicado toda su

8 Cfr. F. A. McDermot, *Coleopterum Catalogus. Supplementa, IX. Lampyridae*, dir. W. O. Steel, La Haya, W. Junk, 1966.



1. Renata Siqueira Bueno, *Lucioles*, 2008.
Serra da Canastra (Brasil). Fotografía.

vida de investigador a los fenómenos de bioluminiscencia observables en ciertas medusas, su especialidad, pero también en nuestras queridas luciérnagas[9]. Ya en 1887 el fisiólogo Raphäel Dubois había aislado en los lampiros una enzima que quiso denominar *luciferasa* y que actúa sobre un

9 O. Shimomura, *Bioluminiscence: Chemical Principles and Methods*, Singapur, World Scientific Publishing Co., 2006. La precisión biográfica que doy aquí recuerda el terrible relato de A. Nosaka, *La Tombe des lucioles* (1967), trad. P. de Vos, Arlès, Éditions Philippe Picquier, 1988 (ed. 1995), pp. 19-67: un relato en el que Nosaka da a la palabra «luciérnagas» una grafía original que significa literalmente «fuego que cae gota a gota» y en el que los pequeños resplandores de los insectos forman el contra-tema –discreto pero tenaz– de las bombas incendiarias, de las balas trazadoras e incluso del polvo en movimiento que pasa sobre las ciudades japonesas bombardeadas en 1945.

sustrato químico, la luciferina, en el fenómeno de bioluminiscencia de las luciérnagas (decididamente, no dejamos de volver al diablo y al infierno, de los que el fuego –la mala luz– no está nunca muy lejos).

*

Sería algo criminal y estúpido colocar a las luciérnagas bajo un reflector creyendo observarlas así mejor. Lo mismo que de nada sirve estudiarlas habiéndolas matado previamente, pinchadas sobre una mesa de entomólogo o miradas como viejas cosas presas en ámbar desde hace millones de años[10]. Para conocer a las luciérnagas hay que verlas en el presente de su supervivencia: hay que verlas danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de esa noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver: hacen falta alrededor de cinco mil luciérnagas para producir una luz equivalente a la de una única vela. Lo mismo que hay una literatura menor –como han demostrado Gilles Deleuze y Félix Guattari a propósito de Kafka–, habría también una *luz menor* que posee las mismas características filosóficas: «un fuerte coeficiente de desterritorialización»; «todo en ella es político»; «todo adquiere un valor colectivo», de manera que todo en ella habla del pueblo y de las «condiciones revolucionarias» inmanentes a su propia marginalización[11].

10 Se encuentran ejemplos de luciérnagas (desecadas, oscuras) capturadas por el ámbar en la obra de D. Grimaldi y M. S. Engel, *Evolution of the Insects*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 2005, pp. 374-386.

11 G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975, pp. 29-33 [ed. castellana *Kafka. Por una literatura menor*, trad. de Jorge Aguilar Mora, México, Biblioteca ERA, 1978].

Creyendo constatar la irremediable desaparición de las luciérnagas, Pasolini, en 1975, no habrá hecho otra cosa, pues, que inmovilizarse en una especie de duelo, de desesperación política. Como si de pronto renunciara a levantar los ojos hacia esas regiones improbables de nuestras sociedades que, sin embargo, tan bien había descrito; como si no pudiera ya volver a ponerse a sí mismo en movimiento, como tan bien había hecho cuando preparaba *Accatone* en las zonas miserables de la periferia romana, con Sergio Citti –el hermano de Franco, el intérprete de Accatone– como «diccionario vivo» del dialecto *romanesco*. «He pasado así los más bellos días de mi vida», había dicho a propósito de estas incursiones en una región de la humanidad que era aún invisible –marginal, menor– para la mayor parte de sus contemporáneos[12]. Pero, en 1975, Pasolini postulará la unidad sin remedio de una sociedad sometida en su totalidad, y ello, por lo demás, sin temor a contradecirse a sí mismo: «Es, ciertamente, una visión apocalíptica (*una visione apocalittica, certamente*). Pero si, junto a ella y a la angustia que suscita, no hubiese también en mí una parte de optimismo, o, dicho de otro modo, la idea de que es posible luchar contra todo eso, simplemente no estaría aquí, entre vosotros, para hablaros»[13].

Es inútil recurrir a la clave biográfica para comprender el vínculo fundamental que une, en Pasolini, la imagen de las luciérnagas –tanto en 1941 como en 1975– a lo que

12 P. P. Pasolini, «La veille» (1961), trad. A. Bouleau y S. Bevacqua, *Cahiers du cinéma*, núm. especial 1981 («Pasolini cinéaste»), p. 18.

13 *Id.*, «Le génocide», art. cit., p. 266. Podría, sin duda, analizarse esta posición a partir de lo que Franco Fortini llamaba, ya en 1959, la «contradicción» presente en Pasolini. Cfr. F. Fortini, «La contradizione» (1959), *Attraverso Pasolini*, Turín, Einaudi, 1993, pp. 21-37. *Id.*, «Pasolini politico» (1979), *ibid.*, pp. 191-206.

podríamos llamar una historia política de la sexualidad o, mejor aún, una historia sexualizada de la política. En 1974, por ejemplo, Jean-François Lyotard publicaba su *Économie libidinale*[14], mientras que Michel Foucault comenzaba su gran investigación sobre la *Historia de la sexualidad* en Occidente[15]. Pasolini, por su parte, había comprendido desde bastante tiempo antes, por ejemplo, en su documental *Comizi d'amore*, de 1963, que las formas asumidas o marginales de la sexualidad implican o suponen una cierta *posición política* que no sucede –como en el amor– sin una cierta *dialéctica del deseo*. La desgracia fue que, en 1975, la vida sexual de Pasolini se encontrara bajo la luz de los reflectores; que su *Trilogía de la vida* fuese vertida, como analiza Alain Brossat, en el circuito mercantil de la «tolerancia» cultural; con todo lo cual, su desesperación concernía indisolublemente al deseo sexual y al deseo de emancipación política.

Pero, a esta desesperación «iluminada», hay que oponer el hecho de que la danza vibrante de las luciérnagas se efectúa precisamente en el corazón de las tinieblas. Y que no es otra cosa que una danza del deseo formando comunidad (eso mismo que Pasolini debía poner en escena en el último plano de *Salò*, eso mismo que buscaba todavía, sin duda, en la playa de Ostia justo antes de que llegaran los faros del coche que lo hizo añicos). Los órganos fosforescentes de las luciérnagas ocupan en los machos tres segmentos del abdomen, y dos solamente en las hembras. Mientras que en ciertas especies animales la bioluminiscencia tiene la función de

14 J.-F. Lyotard, *Économie libidinale*, París, Minuit, 1974 [ed. castellana, *Economía libidinal*, trad. de Rocío Alberdi, Madrid, Saltes, 1980].

15 M. Foucault, *Histoire de la sexualité, I. La volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976 [ed. castellana *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1977].

atraer presas o de defenderse contra los depredadores (por ejemplo, asustando al enemigo con la emisión de un resplandor inesperado), en las luciérnagas se trata, ante todo, de una parada sexual. Las luciérnagas no se iluminan para iluminar un mundo que querrían «ver mejor», no[16]. Un bello ejemplo de parada sexual viene dado por el *Odontosyllis*, un gusano luminiscente de las Bermudas: «El acoplamiento tiene lugar en luna llena, cincuenta y cinco minutos después de la puesta de sol. Las hembras son las primeras en aparecer en la superficie y nadan rápidamente, describiendo círculos y emitiendo un vivo resplandor que aparece como un halo. [...] Los machos ascienden entonces desde el fondo del mar, emitiendo también luz pero en forma de destellos. Se dirigen con precisión hacia el centro del halo y giran al mismo tiempo que las hembras durante algunos instantes, liberando su esperma con una exudación luminosa. La luz desaparece a continuación brutalmente»[17].

En nuestras regiones del sur de Europa, donde predomina la especie denominada *Luciola Italica*, o luciérnaga de Italia, las cosas ocurren de un modo diferente, como también sucede en el continente americano, como muy bien ha descrito Claude Gudin en su *Histoire naturelle de la seduction*: «Son bien conocidas en nuestras noches estivales esas pequeñas señales luminosas amarillentas emitidas por las luciérnagas. Son larvas de un pequeño coleóptero del genero lampira. Se ignora por qué la larva es luminiscente,

16 Cfr. D. Champiat, «La bioluminiscence», *Bio-chimi-luminiscence*, dir. D. Champiat y J.-P. Larpent, París, Masson, 1993, p. 15: «La función que parecería más evidente para una señal luminosa sería iluminar. Paradójicamente, existen pocos ejemplos inequívocos de este papel». Ningún caso de este tipo parece atestiguado entre las luciérnagas.

17 *Ibid.*, p. 30.

pero se sabe que la lampira hembra, que conserva un aspecto larvario incluso en su madurez, atrae a los matorrales a los machos que vuelan con sus pequeñas linternas. En el caso de sus primas americanas, las luciérnagas del género *Photinus*, machos y hembras se comunican entre sí mediante numerosos destellos. Así, la parada nupcial de las luciérnagas del Antiguo y el Nuevo Mundo, adaptada a la noche, se hace por luminiscencia coloreada o no por los colores habituales visibles durante el día. Y todo ello no sin malicia. La luciérnaga hembra del género *Photuris* responde a los destellos del macho en vuelo, sigue una conversación luminosa y los dos amantes se acoplan. Pero, después, la hembra adopta la secuencia de destellos de otra luciérnaga del género *Photinus* y engaña a los machos, que se posan cerca de ella y son devorados. Está claro que ahí anda mezclado Lucifer»[18].

A través de esta nueva evocación del diablo «portador de luz» –o del mal– lo que está en causa es, ante todo, el juego cruel de la *atracción* inherente al reino animal: alternativamente don de vida y don de muerte, llamada a la reproducción y llamada a la destrucción mutua. Ahora bien, en el centro de todos estos fenómenos, la bioluminiscencia ilustra un principio magistralmente introducido en etología por

18 C. Gudin, *Une histoire naturelle de la séduction*, París, Le Seuil, 2003 (ed. 2008), pp. 36-37. Sobre la bioquímica de este « sistema luciérnaga », cfr. D. Champiat, «La bioluminiscence», art. cit., pp. 34-58 («Le système luciole: luciférine type benzothiazole, oxydation précédée d'activation du substrat »). Cfr. igualmente J. F. Case, P. J. Herring y otros (dir.), *Proceedings of the 11th International Symposium on Bioluminiscence and Chemiluminiscence*, Singapur-Londres, World Scientific Publishing Co., 2001, pp. 143-204 («Firefly Bioluminiscence». Sobre los debates sobre el origen de la bioluminiscencia –interpretación adaptacionista contra interpretación filogenética–, cfr. D. Grimaldi y M. S. Engel, *Evolution of the Insects*, *op. cit.*, pp. 383-387.

Adolf Portmann: no hay comunidad viva sin una fenomenología de la *presentación* en la que cada individuo afronta –atrae o rechaza, desea o devora, mira o evita– al otro[19]. Las luciérnagas se presentan a sus congéneres con una especie de *gesto mímico* que tiene la particularidad extraordinaria de no ser más que un trazo de luz intermitente, una señal, un gesto en este sentido[20]. Hoy se sabe que, al nivel más fundamental, todos los seres vivos emiten flujos de fotones, ya sea en el espectro visible o en el ultravioleta[21].

*

Pero tal fue la desesperación política de Pasolini en 1975: las criaturas humanas de nuestras sociedades contemporáneas, como las luciérnagas, han sido vencidas, aniquiladas, pinchadas con alfileres o desecadas bajo la luz artificial de los reflectores, bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión. En las sociedades de control –esas cuyo funcionamiento general han esbozado Michel Foucault y Gilles Deleuze– a

19 A. Portmann, «L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes» (1958), trad. J. Dewitte, *Études phénoménologiques*, XII, 1966, n.º 23-24, pp. 131-164. Y, en general, *id.*, *La Forme animale* (1958), trad. G. Rémy, París, Payot, 1961. Sobre la obra de Portmann, cfr. G. Thinès, «La forme animale selon Buytendijk et Portmann», *Études phénoménologiques*, XII, 1966, n.º 23-24, pp. 195-207. *Revue européenne des sciences sociales*, XXXVII, 1999, n.º 115 («Animalité et humanité. Autour d'Adolf Portmann»).

20 J. E. Lloyd, «Bioluminiscence and Communication in Insects», *Annual Review of Entomology*, XXVIII, 1983, pp. 131-160. M. A. Branham y J. W. Wenzel, «The Origin of Photic Behavior and the Evolution of Sexual Communication in Fireflies», *Cladistics*, XIX, 2003, pp. 1-22.

21 Cfr. J.-J. Chang, J. Fisch y F.-A. Popp (dir.), *Biophotons*, Dordrecht-Boston-Londres, Kluwer Academic Publishers, 1998.

ojos de Pasolini «no existen ya seres humanos», no existe ya comunidad viva. No hay ya más que signos que blandir, pero no señales que intercambiar. Ya no hay nada que desear. Como tampoco hay ya nada que ver ni que esperar. Los resplandores –del mismo modo que se dice «resplandores del espíritu»– han desaparecido con la inocencia condenada a muerte. Pero, a nosotros, que lo leemos hoy en la emoción, la admiración y el asentimiento, se nos plantea ahora la siguiente cuestión: ¿por qué Pasolini se engaña tan desesperadamente y radicaliza así su propia desesperación? ¿Por qué nos ha *inventado* la desaparición de las luciérnagas? ¿Por qué su propia luz, su propio fulgor de escritor político, han venido de golpe a consumirse, extinguirse, desecarse, aniquilarse por sí mismos?

Porque no son las luciérnagas las que han sido destruidas, sino más bien algo central en el deseo de ver –en el deseo en general y, por tanto, en la esperanza política– de Pasolini. Podemos comprender globalmente las razones exteriores de ello: los ataques continuos de que era objeto, el fracaso –ligado a su triunfo mismo– de la *Trilogía de la vida*, y tantas otras cosas que es fácil encontrar en la biografía del cineasta. Pero ¿cuáles fueron las razones intrínsecas, ligadas a su forma misma de lenguaje? ¿Qué movimiento interior a su pensamiento llevó a Pasolini a esta desesperación sin recurso, o, más bien, sin otro recurso que el de afirmarse una última vez, ardientemente, como una falena en los últimos segundos de su trágica y luminosa consumación? Me doy cuenta de que, al plantear esta cuestión, lo que ardo en deseos de comprender mejor no es tanto a Pasolini *por sí mismo* cuanto a un cierto discurso –poético o filosófico, artístico o polémico, filosófico o histórico– mantenido hoy día en su senda y que aspira a producir sentido *para nosotros mismos*, para nuestra situación contemporánea.

Porque las consecuencias de este modesto caso podrían muy bien ser considerables, al margen mismo de la significación extrema, hiperbólica, que quiere conferirle Pasolini. En efecto, no se trata ni más ni menos que de repensar nuestro propio «principio esperanza» a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro[22]. ¿Acaso las luciérnagas, aunque vuelen a ras del suelo, aunque emitan una luz muy débil, aunque se desplacen lentamente, no dibujan, rigurosamente hablando, una constelación semejante? Afirmar esto a partir del minúsculo ejemplo de las luciérnagas equivale a afirmar que, en nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir. Recíprocamente, la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar, como demostró Hannah Arendt partiendo de premisas muy generales tomadas de la filosofía de Kant[23]. Y no nos asombremos de que la reflexión política de larga duración emprendida por Jacques Rancière haya tenido que concentrarse, en un momento crucial de su desarrollo, sobre cues-

22 Podemos reconocer aquí también la definición misma de la «imagen dialéctica», cfr. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 478-479 [ed. castellana cit.]. Una noción que habría que confrontar con la de las «imágenes-deseos» de E. Bloch, *Le Principe esperance*, I (1938-1959), trad. F. Wuilmart, París, Gallimard, 1976, pp. 403-529 [ed. castellana *El principio esperanza: escrito en Estados Unidos entre 1938 y 1947, revisado en 1953 y en 1959*, trad. de Felipe González Vicén y Francisco Serra Giménez, Madrid, Trotta, 2004].

23 H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant* (1975), trad. de M. Revault d'Allonnes, París, Le Seuil, 1991, pp. 118-126 («L'imagination») [ed. castellana, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, trad. de Carmen Corral Santos, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003].

tiones de imagen, imaginación y «reparto de lo sensible»[24]. Si la imaginación –ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento– nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra al Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo este encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con su pasado reminiscente. Corresponde sin duda a Walter Benjamin el mérito de haber planteado así el problema del tiempo histórico en general[25]. Pero fue primero Aby Warburg quien mostró no solamente el papel constitutivo de las *supervivencias* en la dinámica misma de la imaginación occidental, sino también las funciones *políticas* de las que sus disposiciones memoriales se revelan portadoras. Ello se deja ver con fuerza sobre todo en uno de los últimos artículos del gran historiador del arte, sobre el uso de la adivinación pagana en los escritos y las imágenes políticas de la Reforma luterana, o en las cuestiones de teología política que aparecen en las últimas planchas de su atlas de imágenes *Mnemosyne*[26].

24 J. Rancière, *Le Partage du sensible*, París, La Fabrique, 2000 [ed. castellana, *La división de lo sensible: estética y política*, trad. de Antonio Fernández Lera, Centro de Arte de Salamanca, 2002]. *Id.*, *Le Destin des images*, París, La Fabrique, 2003 [ed. castellana *El destino de las imágenes*, trad. de Pablo Bustinduy, Politopías, Pontevedra, 2010]. Y, recientemente, *id.*, *Le Spectatur émancipé*, París, La Fabrique, 2008 [ed. castellana *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010].

25 Cfr. S. Mosès, *L'Ange de l'histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, París, Le Seuil, 1992, pp. 93-181. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, París, PUF, 2001. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, pp. 85-155 [ed. castellana cit.].

26 A. Warburg, «La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther» (1920), trad. de S. Muller, *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990, pp. 245-294 [ed. castellana «Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero», en Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*,

Histórica e intelectualmente próximo al gran antropólogo italiano de las supervivencias, Ernesto de Martino, que trabajó sobre todo sobre la larga duración de los gestos de lamentación y sobre la historia del imaginario apocalíptico[27], Pasolini sabía, poética y visualmente, lo que quiere decir *supervivencia*. Conocía el carácter indestructible, acá transmitido, allá invisible pero latente, en otras partes resurgente, de las imágenes en perpetuas metamorfosis. Eso es lo que aparece hasta en sus filmes más «contemporáneos» —pienso, por ejemplo, en los gestos de Laura Betti en *Teorema*— y, por supuesto, en todos sus filmes mitológicos, religiosos o «medievales». Es lo que determina en él la conjunción asumida de lo arcaico y de lo contemporáneo, cuando hace decir a Orson Welles en *La ricotta*: «Más moderno que todos los modernos [...] soy una fuerza del Pasado» *(più moderno di ogni moderno [...] io sono una forza del Passato)*[28]. No olvidemos que, en el filme esta frase es pronunciada por un artista cargado de su experiencia y de su amor por la historia,

ed. a cargo de Felipe Pereda, trad. de Elena Sánchez y Felipe Pereda, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 445-512]. *Id.*, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke y C. Brink, Berlín, Akademie Verlag, 2000, pp. 132-133 [ed. castellana *Atlas Mnemosyne*, ed. a cargo de Fernando Checa, trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2010]. Sobre la noción de supervivencia, cfr. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit, 2002 [edición castellana *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas en Aby Warburg*, traducción de Juan Calatrava, Madrid, Abada editores, 2008]. Sobre la dimensión política de la iconología warburgiana, cfr. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfort, Fischer, 1998.

27 E. de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), Turín, Bollati Boringhieri, 1975 (ed. 2005). *Id.*, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* (1961-1965), Turín, Einaudi, 1977 (ed. 2002).

28 P. P. Pasolini, «La ricotta» (1962-1963), *Per il cinema, I, op. cit.*, p. 337.

pero sentado frente a un periodista incapaz de hacer otra cosa que rebajar toda la *profundidad contemporánea* a la *actualidad de las banalidades* necesarias a la sociedad del espectáculo.

Así, pues, en el momento de *La ricotta* Pasolini llega —y soberbiamente— a reivindicar una posición dialéctica: su relato mismo está construido como la colisión del Antes (filmado en color) y del Ahora (filmado en blanco y negro), de tal suerte que, por cruel que sea el final del pobre Stracci, el filme en su totalidad aparece como una toma de posición eficaz, perturbadora, inventiva, alegre, sobre las relaciones entre la historia (la historia del arte, sobre todo) y el presente (de la sociedad italiana). Pero parece que en 1975, tras haber abjurado de sus tres últimos filmes y mientras se encontraba trabajando en la bolsa infernal de *Salò*, Pasolini hubiera desesperado de toda impertinencia, de toda alegría dialéctica. Es entonces la *desaparición de las supervivencias* —o la desaparición de las condiciones antropológicas de resistencia al poder centralizado del neofascismo italiano— lo que está en juego en el pequeño caso de figura que representa la desaparición de las luciérnagas.

La objeción que podría hacerse al Pasolini de la «desaparición de las luciérnagas» sería, pues, enunciable en estos términos: ¿cómo se puede declarar la muerte de las supervivencias? ¿No es algo tan vano como decretar la muerte de nuestras obsesiones, de nuestra memoria en general? ¿No es abandonarse a la inferencia fatigada que va de una frase como *el deseo no es ya lo que era* a otra frase como *no hay ya deseo*? Lo que el cineasta había sido tan magistralmente capaz de ver en el presente de los años cincuenta y sesenta —las supervivencias y los gestos de resistencia del subproletariado en las *Crónicas romanas*, en *Accatone* o en *Mamma Roma*— lo habrá perdido de vista en el presente de los años setenta. Desde ese momento no veía ya dónde y cómo el Antes viene a percutir

sobre el Ahora para producir el pequeño resplandor y la constelación de las luciérnagas. Desesperaba de su tiempo, nada más (de repente, todas sus posiciones llamadas «reaccionarias» en esa época podrían comprenderse a través de semejante prisma, ya concernieran a las revueltas estudiantes, a los cabellos largos de los jóvenes burgueses, a la liberación sexual o al aborto). Con ello, Pasolini no habrá hecho otra cosa que perder *in fine* el juego dialéctico de la mirada y de la imaginación. Lo que había desaparecido en él era la capacidad de ver –tanto en la noche como bajo la luz feroz de los reflectores– aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, *aquello que aparece, pese a todo*, como novedad reminiscente, como novedad «inocente», en el presente de esta historia detestable de la que no sabe ya si apartarse, aunque sea desde el interior.

III. ¿APOCALIPSIS?

Admirable visión dialéctica, por un lado: capacidad de reconocer en la menor luciérnaga una resistencia, una luz para todo el pensamiento. Desesperación no dialéctica, por otro: la incapacidad para buscar nuevas luciérnagas una vez que se han perdido de vista las primeras –las «luciérnagas de la juventud»–. Es el mismo género de configuración problemática que me parece reconocer en algunos textos recientes de Giorgio Agamben, uno de los filósofos más importantes e inquietantes de nuestro tiempo. ¿Qué mejor cosa podríamos demandar de un pensador que *inquietar a su tiempo* por el hecho mismo de mantener una relación inquieta tanto con su historia como con su presente? No nos resultará sorprendente que Giorgio Agamben sea un gran lector de Walter Benjamin, ni que haya sido, después de Edgar Wind, uno de los muy escasos filósofos capaces de captar toda la medida teórica de la antropología de las supervivencias elaborada por Aby Warburg[1]. *Stanze* es un soberbio libro benjaminiano

1 G. Agamben, «Aby Warburg et les sciences sans nom» (1984), trad. M. Dell'Omodarme, revisada por D. Loayza y C. Coquio, *Image et*

en el sentido de que tiene que ver exactamente con lo que Benjamin ponía en práctica en su *Passagenwerk* y planeaba desarrollar como una «obra documental» *(Documentarwerk)* que tuviera por objeto la imaginación misma[2]. No es casual que este libro fuese en parte redactado por Agamben entre las estanterías –esas estanterías exaltantes, inagotables minas de saber y máquinas de imaginación al mismo tiempo– de la Biblioteca Warburg de Londres.

Como desarrollan luminosamente algunos de sus textos más recientes, Giorgio Agamben es un filósofo no del dogma sino de los *paradigmas*: los objetos más modestos, las imágenes más diversas se convierten para él –además de los textos canónicos de la larga duración filosófica, que comenta y discute sin descanso– en la ocasión de una «epistemología del ejemplo» y de una verdadera «arqueología filosófica» que, de una manera también muy benjaminiana, «coge a contrapelo el curso de la historia, lo mismo que la imaginación» misma remonta el curso de las cosas al margen de las grandes teleologías conceptuales[3]. La puesta en evidencia de las *fuentes* aparece aquí como la condición necesaria –y el ejercicio paciente– de un pensamiento que no busca de

mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma, París, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 9-35.

2 *Id.*, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1977), trad. Y. Hersant, París, Christian Bourgois, 1981 [edición castellana *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1995]. El proyecto de una *Dokumentarwerk* sobre la imaginación es mencionado por W. Benjamin en *Journal de Moscou* (1926-1927), trad. de J.-F. Poirier, París, L'Arche, 1983, p. 15 [edición castellana W. Benjamin, *Diario de Moscú*, traducción de Marisa Delgado, Madrid, Taurus, 1988].

3 G. Agamben, *Signatura rerum. Sur la méthode* (2008), trad. de J. Gayraud, París, Vrin, 2008, pp. 20 y 13 [ed. castellana *Signatura rerum. Sobre el método*, trad. de Flavia Costa y Mercedes Ruvituso, Barcelona, Anagrama, 2008].

entrada tomar partido sino que quiere interrogar a *lo contemporáneo* a partir de su filología oculta, de sus tradiciones escondidas, de sus impensados, de sus supervivencias.

Lejos, pues, de los filósofos que ejercen como dogmáticos para la eternidad o como inmediatos fabricantes de opiniones para el tiempo presente –a propósito del último *gadget* tecnológico o de la última elección presidencial–, Agamben considera lo contemporáneo en el espesor considerable y complejo de sus temporalidades entrelazadas. De ahí el aspecto de montaje, también warburgiano y benjaminiano, que presentan sus textos. Para él, no es contemporáneo más que lo que aparece «en el desfase y el anacronismo» con respecto a todo lo que percibimos como nuestra «actualidad»[4]. Ser contemporáneo sería, en este sentido, oscurecer el espectáculo del siglo presente con el fin de percibir, en esa oscuridad misma, la «luz que trata de alcanzarnos y no puede»[5]. Sería, pues, tomando el paradigma que aquí nos ocupa, darse los medios de *ver aparecer las luciérnagas* en el espacio sobreexpuesto, feroz, excesivamente luminoso, de nuestra historia presente. Es una tarea, añade Agamben, que exige a la vez coraje –virtud política– y poesía, que es el arte de fracturar el lenguaje, de quebrar las apariencias, de desunir la unidad del tiempo[6].

Ahora bien, esas dos virtudes son las mismas que Pasolini había puesto en práctica en cada uno de sus textos, en cada una de sus imágenes. De Pasolini a Giorgio Agamben, las referencias históricas y filosóficas presentan, ciertamente, diferencias considerables. Pero el *gestus* general de sus pensa-

4 *Id.*, *Qu'est-ce que le contemporain?* (2008), trad. M. Rovere, París, Payot & Rivages, 2008, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 24.

6 *Ibid.*, pp. 13-17.

mientos respectivos permite adivinar un innegable parentesco hasta en sus efectos de provocación y en los virulentos ataques que suscitan a menudo sus posicionamientos. Los dos afirman que «hay entre lo arcaico y lo moderno una cita secreta»[7]. Los dos hacen de su trabajo una obstinada puesta en relación del presente –violentamente criticado—con otros tiempos[8], lo cual es un modo de reconocer la necesidad de los *montajes temporales* para toda reflexión consecuente sobre lo contemporáneo. Como Pasolini, Agamben es un gran *profanador* de cosas a las que el consenso considera como «sagradas». Y, lo mismo que el cineasta cuando habla de lo «sacral», el filósofo se aplica a repensar el paradigma antropológico contenido en la muy larga duración de la palabra *sacer*.

Que yo sepa Agamben jamás ha dedicado un estudio específico a la poesía o al cine de Pasolini. Pero él mismo, y muy pronto, ha formado parte de ese cine, ya que en 1964, en *El Evangelio según San Mateo*, encarnaba a uno de los doce apóstoles de Cristo. Resulta sorprendente, sobre todo, encontrar en el filósofo un conjunto de reflexiones en las que reaparecen las preocupaciones dramatúrgicas y antropológicas del poeta-cineasta: es el elogio del argot y del poder «antiguo» de los gestos populares, sobre todo en la cultura napolitana[9]; es una reflexión recurrente sobre el gesto y su temporalidad profunda[10]. Es, en fin, una atención al rostro

7 *Ibid.*, p. 34.
8 *Ibid.*, p. 39.
9 *Id.*, «Qu'est-ce qu'un peuple?» (1995), trad. D. Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, París, Payot & Rivages, 1995, pp. 39-46 [ed. castellana *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Pre-Textos, 2010]. *Id.*, «Les langues et les peuples» (1995), *ibid.*, pp. 73-81.
10 *Id.*, «Les corps à venir. Lire ce qui n'a jamais été écrit» (1997) [texto original en francés], *Image et mémoire*, *op. cit.*, pp. 113-119.

humano «cualquiera», atención que, en el fondo, debe quizás menos al pensamiento de Lévinas que a la práctica amorosa del primer plano en Pasolini[11]. Lenguajes del pueblo, gestos, rostros: todo aquello que la *historia* no puede explicar en simples términos de evolución o de obsolescencia. Todo aquello que, por contraste, dibuja zonas o redes de *supervivencias* en el mismo punto en que se declaran su extraterritorialidad, su marginalización, su resistencia, su vocación de revuelta.

*

Ahora bien, el primer libro de Giorgio Agamben que trataba explícitamente sobre la cuestión de la *historia* inscribía en su propio subtítulo la palabra *destrucción*[12]. En ella resuena un diagnóstico sin apelación sobre los tiempos presentes, un diagnóstico abruptamente enunciado en las primeras líneas de la obra: «Todo discurso sobre la experiencia debe hoy partir de la siguiente constatación: ésta no se nos ofrece como algo realizable. Porque el hombre contemporáneo, lo mismo que ha sido privado de su biografía, se encuentra desposeído de su experiencia (*espropriato della sua esperienza*): puede incluso que la incapacidad de efectuar y transmitir experiencias sea uno de los pocos datos seguros de los que dispone sobre su propia condi-

11 *Id.*, «Pour une éthique du cinéma» (1992), trad. D. Loayza, *ibid.*, pp. 121-127. *Id.*, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (1990), trad. M. Raiola, París, Le Seuil, 1990, pp. 25 y 68-70 [ed. castellana *La comunidad que viene*, trad. de J. L. Villacañas *et al.*, Valencia, Pre-textos, 2006]. *Id.*, «Le visage» (1995), trad. D. Valin, *Moyens sans fin*, *op. cit.*, pp. 103-112 [ed. castellana cit.].
12 *Id.*, *Enfance et histoire. Destruction de l'experience et origine de l'histoire* (1977), trad. Y. Hersant, París, Payot, 1989 (ed. revisada) [ed. castellana *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2011].

ción»[13]. Estas frases, escritas sólo algunos meses después del texto de Pasolini sobre la desaparición de las luciérnagas, proceden, en el fondo, de la misma lógica. Se trataba, en un primer tiempo, de referirse a una situación de *apocalipsis manifiesta*, concreta, indubitable, explosiva, es decir, una situación de conflicto militar. Agamben no se refería entonces al fascismo sino a la Primera Guerra mundial tal y como Walter Benjamin había trazado su paisaje mental en «Experiencia y pobreza», en 1933, y después, en 1936, en «El narrador», un texto al que remite explícitamente y del cual he aquí el pasaje central:

«Es como si nos hubiéramos visto privados de una facultad que nos parecía inalienable, la más segura de todas: la facultad de intercambiar experiencias (*das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen*). Una de las razones de este fenómeno salta a la vista: la cotización de la experiencia se ha derrumbado (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*). Y parece que continúa haciéndolo indefinidamente. Basta con abrir el periódico para constatar que, desde la víspera, se ha registrado un nuevo descenso, que no solamente la imagen del mundo exterior sino también la del mundo moral han sufrido transformaciones que jamás se hubieran creído posibles. Con la Guerra mundial hemos visto iniciarse una evolución que desde entonces ya no se ha detenido. ¿Acaso no se había constatado, en el momento del armisticio, que los hombres volvían del campo de batalla mudos –no más ricos sino más pobres en experiencia comunicable? [...] En ello no había nada asombroso. Porque nunca jamás experiencias adquiridas han sido tan radicalmente desmentidas como la experiencia estratégica por la guerra de posiciones, la experiencia económica por la inflación,

13 *Ibid.*, p. 19.

la experiencia corporal por la batalla de material, la experiencia moral por las maniobras de los gobernantes. Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvías de tracción animal se encontraba al descubierto en un paisaje en el que ya nada era reconocible, salvo las nubes, y en medio, en un campo de fuerzas atravesado por tensiones y explosiones destructoras, el minúsculo y frágil cuerpo humano»[14].

Se trataba, en un segundo tiempo –y siempre en la misma lógica puesta en práctica por Pasolini en 1975–, de evocar el tiempo presente como situación de *apocalipsis latente* en la que nada parece en conflicto pero en la que la destrucción no deja de producir sus estragos en los cuerpos y en los espíritus, hasta en los fenómenos de masas más inocentes, como el turismo, por ejemplo:

«Sabemos hoy que para destruir la experiencia no hay necesidad de una catástrofe (*per la distruzione dell'esperienza, una catastrofe non è in modo alcuno necessaria*): la vida cotidiana en una gran ciudad basta perfectamente, en tiempo de paz, para garantizar este resultado. En efecto, en la jornada de un hombre contemporáneo no hay casi nada que pueda traducirse en experiencia: ni la lectura del periódico, tan rica en noticias irremediablemente ajenas al lector mismo al que conciernen; ni el tiempo pasado en embote-

14 W. Benjamin, «Le conteur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov» (1936), trad. de M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Oeuvres*, III, *op. cit.*, pp. 115-116 (citado parcialmente por G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 20) [edición castellana « El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov», traducción de Jorge Navarro Pérez, en W. Benjamin, *Obras*. Libro II, vol. 2, Madrid, Abada editores, 2009, pp. 41-68]. Cfr. igualmente *id.*, «Experience et pauvreté» (1933), trad. P. Rusch, *Oeuvres*, II, París, Gallimard, 2000, p. 365 [ed. castellana *Experiencia y pobreza*, trad. de Jorge Navarro Pérez, en W. Benjamin, *Obras*. Libro II / vol. 1, Madrid, Abada editores, pp. 216-221].

llamientos al volante de un coche; ni la travesía de los infiernos en que se hunden los ramales del metro; ni los manifestantes que de repente ocupan toda la calle; ni la nube de los gases lacrimógenos que se disipa lentamente por entre los inmuebles del centro urbano; ni tampoco las ráfagas de armas automáticas que estallan no se sabe dónde; ni la cola ante las ventanillas de la administración; ni la visita al supermercado, ese nuevo país de Cucaña; ni los instantes de eternidad pasados con desconocidos, en el ascensor o en el autobús, en una promiscuidad muda. El hombre moderno vuelve a su casa al atardecer agotado por un cúmulo de acontecimientos –divertidos o aburridos, insólitos u ordinarios, agradables o atroces– sin que ninguno de ellos se haya mutado en experiencia (*nessuno dei quali è pero diventato esperienza*).

Es esta imposibilidad de traducirse en experiencia lo que hace insoportable, más de lo que nunca lo ha sido, nuestra vida cotidiana (*è questa incapacità di tradursi in esperienza che rende oggi insopportabile –come mai in passato– l'esistenza quotidiana*). [...] La visita a un museo o a un lugar de peregrinación turística resulta particularmente instructiva a este respecto. Ante las más grandes maravillas de la tierra (pongamos, por ejemplo, el Patio de los Leones de la Alhambra), una aplastante mayoría de nuestros contemporáneos rehúsa la experiencia: prefiere dejar este cuidado a la cámara fotográfica. No se trata, en absoluto, de deplorar tal actitud, sino de levantar acta de la misma»[15].

Esta descripción de los tiempos presentes –formulada sobre la base de una situación de guerra total– constituye una verdadera matriz filosófica: es a partir de ella como se formulará, en la continuación del texto, toda una serie de

15 G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, pp. 20-21 [ed. castellana cit.].

reflexiones en las que la palabra *crisis*, por ejemplo, se transforma ineludiblemente en *falta* radical; en las que toda transformación será pensada como destrucción, como se puede ver en el siguiente juicio desesperante sobre la historia de la poesía moderna después de Baudelaire en cuanto que poeta de una «crisis de la experiencia»: «Si bien se mira, la poesía moderna después de Baudelaire no se fundamenta en modo alguno sobre una nueva experiencia, sino sobre una falta de experiencia sin precedentes»[16] –una proposición insostenible, me parece, ante el menor texto de Rilke, de Michaux, de René Char, de Bertolt Brecht, de Paul Celan. O de Pasolini mismo, dicho sea de paso–. De hecho, se tiene la impresión de que Agamben haya querido retomar las cosas exactamente en el punto en que el cineasta las había dejado en 1975: en el punto preciso en que el *elogio de la infancia* –inherente a la carta de 1941 y hasta a los filmes de la *Trilogía de la vida*– se transforma en *duelo de toda infancia*. De ahí la definición, negativa y después trascendental, de la infancia en Agamben: «Lo inefable es, en realidad, infancia. [...] La infancia es la experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y palabra»: una experiencia *originaria*, ciertamente, pero que habría sido destruida, *extinguida* como una luciérnaga, en los tiempos de nuestro pobre hoy[17].

¿Cómo procede aquí Agamben? Primero afirma una destrucción radical; a continuación construye una trascendencia. Tal sería la matriz filosófica, el movimiento que estructura esta inquietud y este poder del pensamiento. La mayor parte de los paradigmas elaborados por el filósofo en la larga duración de su obra parecen todos marcados, en efecto, por algo que, *desgraciadamente*, atraviesa en negativo la

16 *Ibid.*, p. 53.
17 *Ibid.*, pp. 66, 68 y 81.

extraordinaria agudeza de su mirada: es como un movimiento de balancín entre los extremos de la *destrucción* y de una suerte de *redención* por la trascendencia. Así, por ejemplo, en su ensayo sobre el «musulmán» en los campos de concentración nazis, Agamben parte de lo «intestimoniable» y de la «imposibilidad de ver» para evocar, en el otro extremo de su recorrido, una condición trascendental –sublime en un sentido, como en Lyotard– del «testigo integral» y de la «imagen absoluta»[18]. En *Moyens sans fin* –un libro significativamente dedicado a Guy Debord– la dimensión «absoluta, integral» del gesto y su valor «místico» en el sentido de Wittgenstein no son afirmados sino sobre la base de una destrucción, de un duelo de partida: «Desde finales del siglo XIX, la burguesía occidental había perdido definitivamente sus gestos»[19]... Como si toda cosa no debiera su dignidad filosófica más que a haber desaparecido primero –destruida por algún neofascismo o sociedad del espectáculo– de nuestro mundo común.

*

Se trata, desde luego, como había admitido el propio Pasolini, de una «visión apocalíptica». O, más bien, de *una manera apocalíptica de «ver los tiempos» en acción*, y singularmente el tiempo presente. Cuando Pasolini anuncia que «no existen ya seres humanos» o cuando Giorgio Agamben anuncia,

18 *Id.*, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo sacer, III* (1998), trad. P. Alfieri, París, Payot & Rivages, 1999, pp. 49, 57 y 65-66 [ed. castellana *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, trad. de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2010).

19 *Id.*, «Notes sur les geste» (1992), trad. de D. Loayza, *Moyens sans fin*, *op. cit.*, pp. 59 y 71 [ed. castellana citada].

por su parte, que el hombre contemporáneo se encuentra «desposeído de su experiencia», nos encontramos en ambos casos situados bajo la luz cegadora de un espacio y de un tiempo apocalípticos. Apocalipsis: es decir, una figura mayor de la tradición religiosa judeo-cristiana. Apocalipsis sería la supervivencia que absorbe a todas las demás en su claridad devoradora: la gran supervivencia «sacral» –fin de los tiempos y tiempo del Juicio final– cuando hayan muerto todas las demás, todas esas «pequeñas» supervivencias que nosotros experimentamos aquí y allá, en nuestro camino por la *selva oscura*, como otros tantos resplandores en los que esperanza y memoria se dirigen mutuamente sus señales.

Al contrario que esta experiencia modesta, las visiones apocalípticas nos proponen el grandioso paisaje de una *destrucción* radical para que advenga la *revelación* de una verdad superior y no menos radical. ¿Acaso no volvemos a encontrarnos aquí con el antiquísimo estribillo de la metafísica, el enunciado de la «quididad» por Aristóteles bajo la forma del *to ti èn einaï* («lo que era el ser»)? Así, pues, ¿el *ser* sólo se diría en pasado? ¿Sólo se revelaría una vez *muerto*? Es fácil comprender, en este punto, cómo al metafísico le es precisa la muerte de su objeto para poder pronunciarse, a título de un saber definitivo, sobre su *verdad última*[20]. A últimas verdades, por tanto, realidades destruidas: tal sería el «tono apocalíptico» de los filósofos cuando prefieren, en vez de los pequeños «resplandores de verdad» –que son fatalmente

20 Aristóteles, *Métaphysique*, Z, 1029ª-1030b, trad. de J. Tricot, París, Vrin, 1974, pp. 352-367 [ed. castellana *Metafísica*, trad. de Tomás Calvo, Madrid, Gredos, 2000]. Cfr. el análisis clásico de estos pasajes por P. Aubenque, *Le Problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotelicienne*, París, PUF, 1962 (ed. 1972), pp. 460-470 [ed. castellana *El problema del ser en Aristóteles. Ensayo sobre la problemática aristotélica*, trad. de Vidal Peña García, Madrid, Escolar y Mayo editores, 2008].

provisionales, empíricos, intermitentes, frágiles, dispares, fugaces como luciérnagas–, una gran «luz de la verdad» que se revela, más bien, como una trascendente *luz sobre la luz* o sobre luces llamadas, cada una en su rincón de tinieblas, a desaparecer, a escapar a otras partes.

Partiendo de un opúsculo de Kant titulado *Sobre un tono de distinción adoptado recientemente en filosofía*[21], Jacques Derrida ha intentado una crítica de este «tono apocalíptico» adoptado –hoy como antes– por numerosos pensadores «radicales» de los que él mismo forma parte. «Toda escatología apocalíptica –escribe– se promete en nombre de la luz, del vidente y de la visión, y de una luz de la luz, de una luz más luminosa que todas las luces que hace posible. [...] No puede haber verdad del apocalipsis que no sea verdad de la verdad, [...] verdad de la revelación más que verdad revelada»[22]. Y afirma Derrida entonces «... que hay que llevar esta desmistificación [del tono apocalíptico] tan lejos como sea posible, y la tarea no es modesta. Es interminable porque nadie puede agotar las sobre-determinaciones y las in-determinaciones de las estratagemas apocalípticas. Y sobre todo porque el motivo o la motivación ético-política de estas estratagemas no es nunca reductible a lo simple»[23]. Por un lado, pues, la crítica kantiana de los «mistagogos» del pensamiento debe prolongarse en la de las figuras catastrofistas o redentoras de todo género, desde el *maître à penser* sectario hasta el *Führer* totalitario[24]. Pero, por otro lado, Derrida quiere reconocer

21 E. Kant, *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie* (1796), trad. de L. Guillermit, París, Vrin, 1975 (ed. 1987), pp. 87-109.
22 J. Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París, Galilée, 1983, pp. 63, 69 y 79 [ed. castellana *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*, México, Siglo XXI, 1994].
23 *Ibid.*, p. 81.
24 *Ibid.*, p. 27.

en la frase apocalíptica una *voz* que, como en Nietzsche o en Maurice Blanchot, sería *envío*, indicando la *vía* en un enunciado del tipo *ven*[25]... La crítica termina, pues, por reabsorberse en un discurso del anuncio que sería, de un modo irresoluble, «apocalipsis sin apocalipsis» o verdad «sin visión, sin verdad, sin revelación»[26].

Pero ¿acaso eso –eso que intenta Agamben por su propia cuenta, me parece– es simplemente posible? ¿No se puede hacer a esta hipótesis general, a este proyecto filosófico muy bien intencionado, por lo demás, la misma crítica que Adorno hacía a Heidegger sobre el plano de la *imposible secularización* de un pensamiento metafísico que toma sus estructuras fundamentales de un mundo teológico cuya recuperación, precisamente, no es en absoluto *profanación*? Vale la pena recordar ese pasaje en el que Adorno precisa su crítica a propósito de lo *impensado de la resurrección* en Heidegger: «Me gustaría decir que el planteamiento de *Ser y tiempo* [...] quizás en ningún momento es más ideológico que cuando su autor trata de comprender la muerte a partir de un 'esbozo del estar-todo del estar-ahí', una tentativa en la que suprime el carácter absolutamente irreconciliable de la experiencia de la vida con la muerte tal y como se nos presenta con la decadencia definitiva de las religiones positivas. De esta manera trata de salvar estructuras de la experiencia de la muerte como si fueran estructuras del estar-ahí, del ser humano mismo, pero estas estructuras, tal y como las describe, no existen más que en el mundo positivo de la teología, en virtud de la esperanza positiva de la resurrección. Heidegger no

25 *Ibid.*, pp. 94-95. Significativamente, el propio Agamben articula su «apocalíptica de la experiencia» en una reflexión sobre la voz: G. Agamben, *Enfance et histoire, op. cit.*, pp. 7-15 [ed. castellana cit.].
26 *Ibid.*, p. 95.

ve que, al secularizar esta estructura, que asume, en todo caso, tácitamente en su obra, estos contenidos teológicos no resultan simplemente descompuestos sino que, sin ellos, esa experiencia misma no es posible. Lo que realmente reprocho a esta forma de metafísica es la tentativa de apropiarse subrepticiamente sin teología de las posibilidades de la experiencia que han sido planteadas teológicamente»[27].

Sin duda este desvío complica todavía un poco más nuestra cuestión en el plano filosófico. Pero ilustra la dificultad misma en que Pasolini pudo encontrarse, por ejemplo, cuando se remitía a la *tradición* cristiana –esa «religión positiva», como la llama aquí Adorno– para legitimar políticamente las *supervivencias* en el lenguaje o en la gesticulación populares de los italianos «miserables»[28]. Ilustra igualmente ciertas dificultades teóricas en las que se encuentra Agamben cuando manipula conjuntamente la historialidad heideggeriana y la imagen dialéctica benjaminiana, o bien el mesianismo de San Pablo y una reflexión sobre la «Solución final» proyectada por los nazis para el pueblo judío[29]. Sólo la tradición religiosa promete una *salvación* más allá de todo apocalipsis y de toda *destrucción* de las cosas humanas. Las supervivencias, por su parte, no conciernen más que a la inmanencia del tiempo histórico: no tienen ningún valor redentor. Y, en cuanto a su valor revelador, siempre es lagunar, en jirones: sintomático, por así decirlo. Las supervi-

27 T. W. Adorno, *Métaphysique. Concept et problèmes* (1965), trad. de C. David, París, Payot & Rivages, 2006, pp. 160-161.

28 Sobre la distinción, capital, entre tradición y supervivencia, cfr. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *op. cit.*, pp. 35-114 [ed. cast. cit.].

29 G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.* [ed. castellana cit.]. *Id.*, *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épitre aus Romains* (2000), trad. J. Revel, París, Payot & Rivages, 2000 [ed. castellana *El Tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos*, trad. de Antonio Piñero, Madrid, Trotta, 2006].

vencias no prometen ninguna resurrección (¿acaso podría esperarse un sentido de un fantasma que resucita?). No son sino resplandores pasajeros en medio de las tinieblas, pero en modo alguno el advenimiento de una gran «luz de toda luz». Porque nos enseñan que la destrucción no es nunca absoluta –aunque sea continua–, las supervivencias nos dispensan, justamente, de creer que una «última» revelación o una salvación «final» sean necesarias para nuestra libertad.

*

Una «política de las supervivencias» por definición prescinde –forzosamente– del final de los tiempos. Warburg jamás hace alusión a ello, que yo sepa, en el plano metodológico: sólo hace referencia desde un punto de vista histórico y sintomático, como hará más tarde Ernesto de Martino[30]. Existe, pues, una ambigüedad, tanto en el plano metodológico como en el político, cuando se pasa, como Agamben hace a menudo, de una reflexión antropológica sobre *la potencia de las supervivencias* a una asunción filosófica del *poder de las tradiciones*. Tal es, por ejemplo, la interpretación por parte del filósofo italiano del tiempo mesiánico según San Pablo: desemboca, por un lado, en una referencia preciosa a la *imagen* benjaminiana en tanto que «legibilidad» del tiempo y «ahora de su cognoscibilidad»[31]. Pero, por otro lado, se reapropia del *horizonte* teológico de toda la tradición judeocristiana para hacer de él un paradigma político, algo

30 A. Warburg, «La divination paienne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther», art. cit., pp. 245-294 [ed. castellana cit.]. E. de Martino, *La fine del mondo*, *op. cit.*

31 G. Agamben, *Le Temps qui reste*, *op. cit.*, pp. 220-227 [ed. castellana cit.].

que se deja ver con fuerza en la obra más reciente del filósofo, *El Reino y la gloria*[32]. Ahora bien, *imagen* no es *horizonte*. La imagen nos ofrece algunos resplandores próximos *(lucciole)*, el horizonte nos promete la gran y lejana luz *(luce)*. Tratándose de la relación fundamental –pero, cuán problemática– entre pensamientos de la historia, posiciones políticas y tradiciones mesiánicas, esta distinción puede resultar preciosa para explicar el recurso a las supervivencias y el retorno a las tradiciones en pensadores tales como Franz Rosenzweig y Walter Benjamin, por un lado[33], y Carl Schmitt y Ernst Jünger por otro. Como ha mostrado Stéphane Moses en uno de sus últimos textos, el mesianismo benjaminiano, después del de Rosenzweig, tiene que ver con una *imagen* lagunar del futuro y no con un gran *horizonte* de salvación o de fin de los tiempos[34]. La famosa «puerta estrecha» del mesianismo en Benjamin apenas se entreabre: «un segundo», nos dice[35]. Más o menos el tiempo que le hace falta a una luciérnaga para iluminar –para llamar– a sus congéneres antes de que la oscuridad recupere sus derechos.

32 *Id.*, *Le Règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. Homo sacer, II-2* (2007), trad. J. Gayraud y M. Rueff, París, Le Seuil, 2008 [ed. castellana *El Reino y la Gloria. Por una genealogía teológica de la economía y del gobierno*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Pre-Textos, 2008].

33 Pero también Hermann Cohen, Martin Buber, Gershom Scholem, Ernst Bloch, Hans Jonas, Leo Strauss o Emmanuel Levinas, sobre el «mesianismo» de los cuales puede leerse la gran síntesis de P. Bouretz, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, París, Gallimard, 2003.

34 S. Moses, «Méssianisme du temps présent », *Lignes*, nº 27, 2008, p. 35.

35 W. Benjamin, «Sur le concept d'histoire» (1940), trad. M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Oeuvres, III, op. cit.*, p. 443 [ed. castellana «Sobre el concepto de historia», en Walter Benjamin, *Obras*, Libro I / vol. 2, Madrid, trad. de Alfredo Brotons, Abada editores, 2008, pp. 303-318].

La imagen se caracteriza por su intermitencia, su fragilidad, su latir de apariciones, desapariciones, reapariciones y redesapariciones incesantes. Así, pues, es muy diferente pensar la escapatoria mesiánica como imagen (ante la cual no podremos por mucho tiempo hacernos ilusiones, porque desaparecerá *pronto*) o como horizonte (que llama a una creencia unilateral, orientada, sostenida por el pensamiento de un más allá permanente, aunque sea a la espera de su futuro *siempre*). La imagen es poca cosa: resto o fisura. Un accidente del tiempo que lo hace momentáneamente visible o legible[36]. El horizonte, en cambio, nos promete el todo, constantemente oculto tras su gran «línea» huidiza. «Una de las razones por las que albergo una cierta desconfianza hacia todos los horizontes –escribe Derrida en *Force de loi*–, como por ejemplo la idea reguladora kantiana o el advenimiento mesiánico, al menos en su interpretación convencional, es que son justamente *horizontes*. Un horizonte, como su nombre en griego indica, es a la vez la apertura y el límite de la apertura que define o un progreso infinito o una espera»[37].

La complejidad del pensamiento de Agamben tiene que ver, quizás, con el hecho de que el régimen de la imagen y el del horizonte se encuentran en él constantemente mezclados o subrepticiamente unidos, como si el primero –que es un régimen empírico de *posicionamiento* y de aproximación locales– no sirviera sino para liberar el espacio inmenso del segundo, régimen de lo *lejano*, del apogeo, de lo absoluto.

36 Cfr. D. Cohen-Levinas, «Le temps de la félure», *Lignes*, n.º 27, 2008, pp. 5-8. *Id.*, «Temps contre temps. Le méssianisme de l'autre», *ibid.*, pp. 79-92.

37 J. Derrida, *Force de loi. Le «fondement mystique de l'autorité»*, París, Galilée, 1994, p. 57 [ed. castellana *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, trad. de Patricio Peñalver, Madrid, Tecnos, 2010].

Agamben es un filósofo de la imagen (un poco como Pasolini cuando construía sus filmes por *fragmentos* o por primeros planos); de ahí esa especie de filología por la que descubrimos, a menudo maravillados, la potencia oculta del menor gesto, de la menor letra, del menor rostro, del menor resplandor[38]. Pero, en tanto que lector de Heidegger, Agamben busca el horizonte detrás de cada imagen (un poco como Pasolini cuando decidió juzgar el *todo* y los fines de la civilización en la que vivía). Ahora bien, este horizonte reforma de manera inevitable el cosmos metafísico, el sistema filosófico, el corpus jurídico o el dogma teológico.

Es así como *El Reino y la gloria* se presenta como una gran investigación filosófica abierta a dos planos fundamentales. Por un lado, el *mundo de las fuentes*, en el que Agamben nos hace descubrir una fundamental «escisión de la soberanía» entre «reino» y «gobierno»[39]. La erudición filológica, la glosa y el método arqueológico –el de Michel Foucault, pero, más aún, el de Ernst Kantorowicz, por ejemplo[40]– parecen ocupar en el pensamiento de Agamben el papel de la poesía en el de Pasolini: dan forma a la potencia, a la violencia intrínseca de su pensamiento. Por otro lado, es el *mundo de los fines* el que se abre ante nuestra vista y concierne, desde ese momento, a nuestra situación contemporánea. Pero todo ello sobre el fondo de una terrible, de una desesperante o desesperada, de una inaceptable equivalencia política de los extremos ahogados en el mismo horizonte, en la misma claridad cegadora del poder.

38 Cfr., por ejemplo, los estudios reunidos en G. Agamben, *Image et mémoire*, *op. cit.*, o en *Profanations* (2005), trad. M. Rueff, París, Payot & Rivages, 2005 [ed. castellana *Profanaciones*, trad. de Edgardo Dobry Lewin, Barcelona, Anagrama, 2005].

39 *Id.*, *Le Règne et la gloire*, *op. cit.*, pp. 115-167 [ed. castellana cit.].

40 *Ibid.*, pp. 275-295.

IV. PUEBLOS

Lo que desaparece en esta feroz *luz del poder* no es otra cosa que la menor imagen o *resplandor del contrapoder*. He ahí la razón de que el judío Benjamin sea convocado por Agamben sobre el mismo plano que el nazi Carl Schmitt, y de que el comunista Pasolini se vea convocado sobre el mismo plano que el personaje fascista de su propio filme *Salò*: «Benjamin tenía razón, en este sentido, cuando afirmaba que no hay nada más anárquico que el orden burgués; y la agudeza que Pasolini ponía en boca de uno de los jerarcas de su filme *Salò* era perfectamente seria: 'La única anarquía verdadera es la del poder'»[1]. Es sabido que Benjamin utilizó para sus propios fines ciertos conceptos de la *Teología política* de Carl Schmitt, en particular el famoso «estado de excepción», cuyo valor de uso ha prolongado el propio Agamben hasta el análisis de nuestras sociedades contemporáneas[2]. Pero esta utilización por parte de Ben-

1 G. Agamben, *Le Règne et la gloire*, *op. cit.*, p. 108 [ed. castellana cit.].

2 *Id.*, *L'État d'exception. Homo sacer, II-1* (2003), trad. J. Gayraud, París, Le Seuil, 2003 [ed. castellana *Estado de excepción. Homo sacer, II-1*, trad. de Antonio Gimeno, Valencia, Pre-Textos, 2004].

jamin del concepto schmittiano no tenía otro sentido que, justamente, invertir su contenido: para sustituir la *tradición del poder* –que se radicaliza y se «totaliza» ejemplarmente en la política nazi formalizada por el propio Schmitt[3]– por una *tradición de los oprimidos* que viene caracterizada, en su época, por una lucha a toda costa contra el fascismo: «La tradición de los oprimidos nos enseña que el 'estado de excepción' en el que vivimos es la regla. Debemos llegar a una concepción de la historia que explique esta situación. Descubriremos entonces que nuestra tarea consiste en instaurar el verdadero estado de excepción; y consolidaremos así nuestra posición en la lucha contra el fascismo»[4].

Agamben, en su propio uso de Carl Schmitt, parece marchar tras la senda de Jacob Taubes, cuyas glosas prolonga tanto sobre la larga duración de los conceptos escatológicos como sobre el aspecto, más puntual, del comentario de San Pablo[5]. Taubes había intentado clarificar su recurso a Carl Schmitt a través de la expresión –tomada del vocabulario heracliteano– de *gegenstrebige Fügung*, «la juntura contra-tensada». Estigmatizado como judío y como enemigo por una corriente de pensamiento de la que tomaba, sin embargo, su propia energía teórica, Taubes formulaba, con respecto tanto a Martin Heidegger como a Carl Schmitt, un diagnóstico de una gran claridad: «Son hombres conducidos por un resentimiento [...] pero que, con el genio del resentimiento, leen las fuentes de nuevo», gracias a lo cual revelan

3 C. Schmitt, *État, mouvement, peuple. L'organisation triadique de l'unité politique* (1933), trad. A. Pilleul, París, Éditions Kimé, 1997.

4 W. Benjamin, «Sur le concept d'histoire», art. cit., p. 443 [ed. castellana cit.].

5 J. Taubes, *Abenländische Eschatologie* (1947), Múnich, Matthes und Seitz Verlag, 1991. *Id.*, *La Théologie politique de saint Paul* (1987), trad. M. Köller y D. Séglard, París, Le Seuil, 1991.

mejor que cualquier otro el horizonte mismo de todo el pensamiento occidental del poder[6].

Pero, al negarse a juzgar a esos mismos que formalizaban su exclusión como enemigo radical[7], me parece que Taubes renunciaba ya a comprender la falla, el punto de bifurcación que separa de manera decisiva un concepto formulado en todo su rigor, en toda su legitimidad –ya se trate de la «soberanía» o del «estado de excepción»[8]– de las decisiones que orientarán su puesta en práctica. Ahora bien, tales decisiones están, a su vez, orientadas por un horizonte: toda la cuestión es saber qué se quiere hacer con un concepto cualquiera, hacia dónde se le quiere hacer operativo. Uno de los pocos momentos en que Taubes marca con claridad sus opciones, es decir, su protesta, su toma de postura, en su debate con Carl Schmitt, es cuando escribe: «Pretendo demostrarle que la separación de los poderes entre mundano y espiritual es *absolutamente necesaria*; si esta línea de demarcación no está trazada, ya no vamos a poder respirar. Es lo que quería hacerle asimilar en contra de su idea totalitaria»[9].

6 *Id.*, *En divergent accord. À propos de Carl Schmitt* (1952-1987), trad. P. Ivernel, París, Payot & Rivages, 2003, p. 12.

7 *Ibid.*, pp. 67-68 y 107: «Justamente en cuanto que judío en lo más profundo de mi ser, tendría que dudar a la hora de lanzar una condena irrevocable. Porque en todo este horror indecible hemos sido preservados de un mal. No teníamos elección: Hitler nos eligió como enemigo absoluto. Pero allá donde no hay opción tampoco hay juicio, y sobre todo, juicio sobre otro [...] Y yo me he dicho: escucha un poco, Jacob, tú no eres el juez; en cuanto que judío, precisamente, no eres el juez...». Sobre Carl Schmitt y su «cuestión judía», cfr. el estudio de R. Gross, *Carl Schmitt et les juifs* (2000), trad. D. Trierweiler, París, PUF, 2005.

8 C. Schmitt, «Théologie politique. Quatre chapitres sur la théorie de la souveraneité» (1922), trad. J.-L. Schlegel, *Théologie politique (1922-1969)*, París, Gallimard, 1988, pp. 9-75.

9 J. Taubes, *En divergent accord*, *op. cit.*, p. 111.

La reciente contribución de Giorgio Agamben a este debate vuelve no a reivindicar la *separación* contra la *totalización* del poder, como hace aquí Taubes, sino a observar esta separación hasta en las formas más totalizadoras de la soberanía, como por ejemplo en la «distinción entre Reino y Gobierno», una distinción de muy larga duración que, según Agamben, Carl Schmitt «reelabora en una nueva perspectiva» en el mismo momento en que reflexiona, en 1933, por cuenta de Hitler, sobre las relaciones entre «estado», «movimiento» (es decir, el partido nazi) y «pueblo»[10]. El autor de *Homo sacer* se situaría, pues, en su pensamiento de la soberanía, más allá tanto de toda separación como de toda totalización: la segunda estaría siempre dividida, y la primera siempre totalmente, radicalmente, en acción en esta genealogía del poder en Occidente[11].

Y es la paradoja de semejante *economía* –una palabra central en todo el análisis de Agamben– la que permite asumir «seriamente» la agudeza del torturador de *Salò*: «La única anarquía verdadera es la del poder»[12]. De repente, no habría ya ninguna distinción que hacer –mientras que Taubes insiste en remarcar la importancia de la misma– entre los «apocalípticos de la revolución», como lo fueron Leon Trotski, Bertolt Brecht o el propio Benjamin, y los «apocalípticos de la contrarrevolución», como lo fueron Oswald Spengler, Ernst Jünger, Martin Heidegger o el propio Carl Schmitt[13]. Lo que desaparece, en semejante horizonte de pensamiento, es la posibilidad de aportar una respuesta o una réplica a la economía del poder así descrita. Agamben sabe muy bien –en la senda de Guy Debord, por ejemplo– que no hay *reino* ni *gloria* sin efectos destructores de tinieblas y *opresión*. Pero renuncia a hablar de ello, parece no ver ya más que la cegadora luz del reino y de su gloria. ¿Dónde está, pues, el «verdadero estado de excepción» que Benjamin invocaba todavía en 1940 en el marco de su propia «lucha contra el fascismo»? ¿Se puede hacer una genealogía del poder sin desarrollar el contra-tema de la «tradición de los oprimidos»? ¿Qué se ha hecho, en tal economía, de las luciérnagas?

10 G. Agamben, *Le Règne et la gloire*, *op. cit.*, p. 124 (en referencia a Carl Schmitt, *État, mouvement, peuple*, *op. cit.*).
11 *Ibid.*, pp. 115-167.
12 *Ibid.*, p. 108.
13 J. Taubes, *En divergent accord*, *op. cit.*, pp. 37 y 109.

*

En todo esto, las luciérnagas sufren nada menos –metafóricamente hablando, se entiende– que la suerte de los pueblos mismos *expuestos a desaparecer*. A principios de los años setenta Pasolini se muestra todavía en toda su potencia de ver y de conmoverse: deja Italia para marchar a Eritrea, en un viaje de reportaje y de *casting* para su filme *Las Mil y Una Noches*. Y allí todo son luciérnagas, una serie incomparablemente de deslumbramientos ante la luminosidad, la belleza de los pueblos que encuentra: «[...] estaba conmovido hasta las lágrimas por esos rasgos delicados un poco irregulares [...], esa violencia no excluía la gracia, formaba parte de las cosas de la vida [...] de una población en rebeldía. [...] Mi elección recayó enseguida sobre Fessazion Gherentiel, el camarero de uno de esos pequeños bares, aparición resplandeciente, con su sonrisa explotando sobre su rostro como una luz silenciosa»[14], *e così via*. Pero dos años más tarde, de retorno en

14 P. P. Pasolini, «Mes mille et une nuits» (1973), trad. H. Joubert-Laurencin, *Écrits sur le cinéma*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon-Institut Lumière, 1987, pp. 232-238 (un texto que, por desgracia, no aparece

Roma, los reflectores feroces del neofascismo lo habrán ofuscado todo: Pasolini, entonces, *deja al pueblo desaparecer* –«por mi parte, desgraciadamente, amo a este pueblo...»–, lo abandona bajo la ley del Reino y bajo la luz de la Gloria. En adelante, para él, el pueblo *ha caído*. Estilísticamente hablando, el artículo de las luciérnagas no es más que una *tumba* de los pueblos perdidos.

Una vez más las recientes conclusiones de Agamben no dejan de tener relación con tal desesperación política. Después de dos notables capítulos «arqueológicos» dedicados –*via* Erik Peterson y Carl Schmitt, Andreas Alföldi y Ernst Kantorowicz, Percy Ernst Schramm y Jan Assmann– a la historia de los aspectos ceremoniales del poder y, después, a la noción misma de «gloria» *(Herrlichkeit)* «desestetizada» para articularse mejor con la de «reino» como tal[15] *(Herrschaft)*, Agamben abre un «umbral» que aparece como la conclusión misma de su investigación, aunque sea provisional, en el inmenso archipiélago del *Homo sacer*[16]. Una investigación que le habrá llevado, finalmente «a las proximidades del centro de la máquina que la gloria recubre con su esplendor y sus cantos»[17].

Máquina del reino *(Herrschaft)* y espectáculo de la gloria *(Herrlichkeit)*, dando esta última al primero su luz misma, si no su *voz*. «Sin duda, nunca una aclamación en el sentido técnico ha sido pronunciada con tanta fuerza y eficacia como el *Heil Hitler* en Alemania o el *Duce Duce* en la Italia fascista»[18].

en la edición más reciente de los *Écrits sur le cinéma. Petits dialogues avec les films 1957-1974*, París, Cahiers de cinéma, 2000. Agradezco a Delphine Chaix haberme comunicado este punto).

15 G. Agamben, *Le Règne et la gloire*, *op. cit.*, pp. 257-376 [ed. castellana cit.].
16 *Ibid.*, pp. 377-385.
17 *Ibid.*, p. 377.
18 *Ibid.*, pp. 377-378.

¿Y hoy? «Esos clamores unánimes que resonaban ayer en las plazas de nuestras ciudades –responde primero Agamben– parecen pertenecer hoy a un pasado lejano e irrevocable». «Pero ¿es así verdaderamente?», se interroga a continuación[19]. Comprendemos entonces que la cuestión debería formularse más bien así: ¿cómo la victoria de las democracias occidentales sobre los totalitarismos de la Alemania hitleriana y de la Italia fascista habrá transformado, «secularizado» e incluso prolongado un fenómeno cultual cuyo apogeo se encuentra perfectamente escenificado en el *Triumph des Willens* filmado por Leni Riefenstahl?

Ahora bien, es a Carl Schmitt a quien da la palabra Agamben para responder a esta cuestión. Cita la *Verfassunglehre*, un texto de 1928 en el que se expresaba la crítica conservadora del jurista hacia la República de Weimar: «Sólo una vez que está físicamente reunido el pueblo es pueblo, y sólo el pueblo físicamente reunido puede hacer lo que corresponde específicamente a la actividad de este pueblo: puede *aclamar* [...]. Desde el momento en que el pueblo está físicamente reunido –poco importa para qué fin [...], en las fiestas públicas, en el teatro, en el hipódromo o en el estadio–, este pueblo con sus aclamaciones está ahí y constituye, al menos potencialmente, una potencia política»[20]. Donde Carl Schmitt evocaba un pueblo unánime reunido en el estadio seis años *antes* de las grandes manifestaciones de Nüremberg, es decir, en el *horizonte del totalitarismo* nazi, Giorgio Agamben buscará en este mismo texto algo que sirva

19 *Ibid.*, p. 378.
20 *Ibid.*, pp. 378-379 (citando a Carl Schmitt, *Théorie de la constitution* [1928], trad. L. Déroche, París, PUF, 1993, pp. 382-383 [ed. castellana *Teoría de la constitución*, trad. de Francisco Ayala, Madrid, Alianza Editorial, 1992]).

como diagnóstico de lo que nos ocurre hoy, ochenta años *después*, y en el *horizonte de la democracia* occidental.

Pero para ello habrá sido preciso reducir el «poder político» del pueblo a la *aclamación* –romana, bizantina, medieval… totalitaria– y remitir ésta a lo que los demócratas llaman la *opinión pública*: «*La opinión pública es la forma moderna de la aclamación*. Es, quizás, una forma difusa y el problema que plantea no está resuelto ni sociológicamente ni en derecho público. Pero es la posibilidad de interpretarla como aclamación lo que le confiere su esencia y su importancia política. No hay democracia ni Estado sin opinión pública, del mismo modo que no hay Estado sin aclamaciones»[21]. Nos preguntaremos, pues: ¿qué es lo que hace de la opinión pública en las democracias un equivalente estricto –si hay diferencias, no son señaladas– de la aclamación en los sistemas de poder absoluto? Es a Guy Debord a quien Agamben da ahora la palabra para responder a esta cuestión: la «sociedad del espectáculo» es a la opinión pública de hoy lo que el sometimiento de las multitudes fue a los totalitarismos de ayer.

> «[…] lo que nos interesa aquí es el hecho de que la esfera de la gloria –cuya significación y arqueología hemos tratado de reconstruir– no desaparece en las democracias modernas, sino que simplemente se desplaza a otro contexto, el de la opinión pública. Si tal es el caso, el problema tan discutido hoy de la función política de los medios de comunicación en las sociedades contemporáneas adquiere una nueva significación y reviste una nueva urgencia.

21 *Ibid.*, p. 379 (citando a Carl Schmitt, *Théorie de la constitution*, *op. cit.*, p. 385 [ed. castellana cit.]).

> En 1967, con un diagnóstico cuya exactitud nos resulta hoy evidente, Guy Debord constataba la transformación a escala planetaria de la política y de la economía capitalista en una 'inmensa acumulación de espectáculos' en los que la mercancía y el capital mismo asumen la forma mediática de la imagen. Si comparamos los análisis de Debord con la tesis de Schmitt sobre la opinión pública como forma moderna de la aclamación, el problema de la actual dominación espectacular de los medios de comunicación sobre todos los aspectos de la vida social se nos presenta bajo una nueva luz. Lo que está en cuestión es nada menos que una nueva e inaudita concentración, multiplicación y diseminación de la función de la gloria como centro del sistema político. Aquello que en otro tiempo quedaba confinado a las esferas de la liturgia y del ceremonial se concentra en los medios de comunicación y, al mismo tiempo, a través de ellos, se difunde y se introduce en todos los momentos y en todos los medios, tanto públicos como privados, de la sociedad. [Así], el Estado holístico fundamentado sobre la presencia inmediata del pueblo aclamador y el Estado neutralizado disuelto en las formas comunicaciones sin sujeto son cosas opuestas sólo en apariencia. No son sino las dos caras del mismo dispositivo glorioso bajo sus dos formas: la gloria inmediata y subjetiva del pueblo aclamador y la gloria mediática y objetiva de la comunicación social»[22].

Las imágenes –que Agamben reduce aquí a la «forma mediática de la imagen»– asumen así en el mundo contemporáneo la función de una «gloria» anudada a la máquina del «reino»: *imágenes luminosas* que contribuyen, por su fuerza misma, a hacer de nosotros *pueblos sometidos*, hipnotizados en su flujo. El diagnóstico, sin duda, no es falso. Se corres-

22 *Ibid.*, pp. 380-381 y 383.

ponde con las sensaciones de ahogo y de angustia que hacen presa en nosotros ante la proliferación calculada de las imágenes utilizadas a la vez como vehículos de la propaganda y de la mercancía. Pero en el libro de Agamben este diagnóstico aparece como *verdad última*: tanto la conclusión de su libro como el horizonte apocalíptico que en él domina. De suerte que termina por desdialectizar, desconflictualizar y empobrecer tanto la noción de *imágenes* como la de *pueblos*. La imagen no es ya una alternativa en el horizonte, la *lucciola* como alternativa a la *luce*. No parece ya más que una pura función del poder, incapaz del menor contra-poder, de la menor insurrección, de la menor contra-gloria. Lo que indica, recordémoslo, mucho más que una simple cuestión de estética: del estatuto de la imagen –del valor de uso que se le da– depende, en efecto, el *aparecer de lo político* en cuanto que tal, lo que compromete todo el «valor de exposición» de los pueblos confrontados al «reino» y a su «gloria».

Si el discurso de Agamben termina por establecer una especie de equivalencia desengañada entre democracia y dictadura sobre el plano de una antropología de la «gloria», es porque *imágenes* y *pueblos* han sido previamente reducidos las primeras a puros procesos de sometimiento y los segundos a puros cuerpos sometidos. Pasolini, en 1975, habrá declarado sin lugar a dudas su desánimo con respecto al pueblo italiano, pero la gente común que asistía en 1967 al espectáculo de marionetas en *Che cosa sono le nuvole?* no había dudado en protestar, en levantarse de sus asientos, invadir el escenario, emanciparse, en suma, mediante una ruptura concreta de las reglas impuestas por la representación. Cuando deja hablar por él a Carl Schmitt, por un lado, y a Guy Debord por otro, Agamben no ve ninguna alternativa a la espantosa «gloria» del espectáculo. Y es que, sobre todo, no ve en el pueblo otra cosa que lo que de él dicen Carl Schmitt y Guy

Debord: es decir, algo que sólo se puede definir privativamente, *negativamente*.

«Como debería hoy resultar evidente, pueblo-nación y pueblo-comunicación, a pesar de la diferencia de comportamientos y de figuras, son los dos rostros de la *doxa*, que, en cuanto que tales, se entrelazan y se separan sin cesar en las sociedades contemporaneas»[23]. Así, pues, en semejante noción de los pueblos, todas las diferencias serían reducibles al mismo estatus, al mismo destino: la *doxa*, la opinión, la creencia. Lo que sucumbe a los engaños de las apariencias sensibles, lo que piensa mal y produce falsos conocimientos. En suma, todo aquello que el idealismo filosófico opone tradicionalmente a la *episteme*, el conocimiento verdadero, la ciencia inteligible, la captación de las ideas justas. Esta definición viene, quizás, de muy lejos, es decir, de Platón. Pero, en la economía del libro de Agamben, concluye con Carl Schmitt quien, por su parte, recoge toda una tradición conservadora de miedo a las multitudes[24] y la amplifica y prolonga en una voluntad constitucionales de *mantenerlas*, contenerlas, someterlas.

Es algo que puede verse en Carl Schmitt, en 1928, en el contexto mismo de las páginas que Agamben extrae de la *Verfassunglehre*: en ellas, la noción de pueblo queda reducida primeramente a la *unificación* de una esencia (nada de multiplicidades, nada de singularidades, en ese pueblo); y reducida, en segundo lugar, a expresarse como simple *negatividad*. «Por

23 *Ibid.*, p. 383 (proposición reiterada *in fine*, p. 385).
24 Cfr. S. Moscovici, *L'Âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses* (1981), Bruselas, Éditions Complexe, 1991 (ed. refundida). Y, para el contra-tema dialéctico, *id.*, *Psychologie des minorités actives* (1976), trad. A. Rivière, París, PUF, 1979 [ed. castellana *Psicología de las minorías activas*, trad. de Manuel Olasagasti, Madrid, Morata, 1996].

su esencia misma el pueblo *no* es una magistratura ni tampoco, ni siquiera en una democracia, una autoridad constituida dotada de una competencia. [...] La noción de pueblo es aquí definida negativamente, de hecho, por oposición al sistema estatalmente organizado de administraciones y de magistraturas. Más allá de esta negación del carácter administrativo, es característico de la noción de pueblo el definirse negativamente incluso en otros ámbitos. Definir el pueblo negativamente de esta manera no sólo incide en un punto sociológicamente importante (por ejemplo, en un teatro el público se define como la parte de los asistentes que *no* actúa); esta negatividad específica debe también ser tenida en cuenta en el estudio científico de las teorías políticas. En un sentido particular de la palabra, 'el pueblo' es todos aquellos que *no* son distintos y diferentes, todos aquellos que *no* son privilegiados, todos aquellos que *no* se sitúan por encima del montón por sus posesiones, su posición social o su formación»[25].

Señalemos, finalmente, que esta definición negativa se encuentra en el inicio del capítulo de la *Verfassunglehre* dedicado a los «límites de la democracia»[26], y que el texto de 1933 titulado *Staat, Bewegung, Volk* –que fue objeto, hasta 1935, de tres ediciones sucesivas– consagrará, con toda lógica, la «unidad del pueblo» bajo el reino del Estado, bajo el control del partido único y en el horizonte que viene indicado con toda claridad en su última frase: «Todas estas cuestiones y respuestas desembocan en la exigencia de una identidad de la raza *(Art)* sin la cual un Estado total del *Führer* no puede subsistir ni un solo día»[27].

25 C. Schmitt, *Théorie de la constitution*, *op. cit.*, pp. 218 y 381 [ed. castellana cit.].
26 *Ibid.*, pp. 419-420.
27 *Id.*, *État, mouvement, peuple*, *op. cit.*, p. 63.

Cuando adopta los diagnósticos de Carl Schmitt, Agamben no hace lo mismo, evidentemente, con sus objetivos «terapéuticos». Pero una respuesta está siempre inscrita en la forma misma de toda pregunta planteada: insiste en ella, por así decirlo. Debido a que plantea la cuestión en estos términos unilaterales –esos términos que no admiten la forma contra-forma o «contra-cuestión»–, Agamben cierra su investigación con el color sombrío, gris acero, de una *conciencia desdichada* condenada a su propio horizonte, a su propia clausura. Hegel escribía a propósito de la conciencia desdichada y de su «escisión interior» que «[su] conciencia de la vida, [su] conciencia del estar-ahí y de la operación de la vida misma, es solamente el dolor a propósito de ese estar-ahí y de esa operación; porque ésta tiene aquí solamente la conciencia de su contrario y de su propia nada»[28]. Por mi parte, no logro imaginar un pensamiento político que deje a su enemigo la definición y el control de sus conceptos fundamentales. Desde este punto de vista –y sin prejuzgar los resultados obtenidos en estos dos ejemplos– podríamos comparar el *horizonte cruel* concebido por Giorgio Agamben con el *horizonte alegre* imaginado por Antonio Negri y Michael Hardt cuando al «imperio» del reino y de la gloria contemporáneos oponen la «multitud» como nueva «posibilidad de la democracia»[29].

28 G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. J. Hyppolite, París, Aubier-Montagne, 1941, I, p. 178 [ed. castellana *Fenomenología del espíritu*, edición bilingüe a cargo de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Abada editores, 2010].
29 Cfr. M. Hardt y A. Negri, *Empire* (2000), trad. D.-A. Canal, París, Exils, 2000 (ed. «10/18», 2004) [ed. castellana *Imperio*, trad. de Alcira Nélida Bixio, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009]. *Id.*, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire* (2004), trad. N. Guilhot, París, La Découverte, 2004 (ed. «10/18», 2006) [ed. castellana *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*, trad. de J. A. Bravo, Barcelona. Debate, 2004].

*

Lo mismo que Pasolini, con sus tomas de posición tan extremas como paradójicas, había suscitado reacciones tan escandalizadas como unilaterales, también Agamben se ha visto criticado con una violencia que ofusca a menudo cualquier lectura profunda de su trabajo. Por ejemplo, para no salir del ámbito francés, Philippe Mesnard y Claudine Kahan han fustigado el análisis del «musulmán» desarrollado en *Lo que queda de Auschwitz*, en tanto que Éric Marty ha hecho lo propio con la noción de «excepción» elaborada en *Estado de excepción*[30]. A estas críticas unilaterales Giorgio Agamben respondía recientemente que se le juzgaba sobre el plano de los «fenómenos históricos» –en el primer caso, Auschwitz; en el segundo, Guantánamo– cuando su análisis tenía un carácter *arqueológico* y no trataba más que de *paradigmas* «que tienen como función construir y hacer inteligible en su totalidad un contexto histórico-problemático mucho más amplio»[31].

Agamben articula filosóficamente su puesta en evidencia de los paradigmas y su «excavación» arqueológica de la historia lo mismo que Pasolini, antes que él, articulaba poéticamente sus *imágenes* del presente con una energía que buscaba en las *supervivencias*, en la arqueología sensible de los gestos, de los cantos, de los dialectos, de las arquitecturas en ruinas de Matera o de los suburbios de Roma. Hay en estos

30 P. Mesnard y C. Kahan, *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*, París, Kimé, 2001, pp. 14-76. É. Marty, «Agamben et les tâches de l'intellectuel. À propos d'*État d'exception*», *Les Temps Modernes*, n.º 626, 2003-2004, pp. 215-233 (reeditado y revisado en *Une querelle avec Alain Badiou, philosophe*, París, Gallimard, 2007, pp. 131-155).

31 G. Agamben, *Signatura rerum*, *op. cit.*, p. 9 [ed. castellana cit.].

dos pensadores una impaciencia muy grande con respecto al presente, pero ligada siempre a una infinita paciencia con respecto al pasado. En ello nos son necesarios, puesto que miran su mundo contemporáneo con una violencia siempre apuntalada por inmensas búsquedas en el espesor del tiempo. Con ello incluso escandalizan, porque suscitan impensados, porque nos colocan a menudo ante los retornos de lo que ha sido objeto de rechazo histórico. Resulta evidentemente muy desagradable, cuando se grita *Forza Italia* en un estadio de fútbol –incluso cuando el grito no se lanza en apoyo explícito a Silvio Berlusconi–, leer las reflexiones de Agamben sobre las aclamaciones medievales y su destino en el *Duce Duce* de los fascistas.

Agamben y Pasolini nos conciernen, pues, ante todo, en el plano de lo que yo he llamado aquí una *política de las supervivencias*, que acompaña a toda *política de las imágenes* y de la exposición política en general. No sirve de nada creer que las rechazamos sólo en el plano histórico (argumentar, por ejemplo, que el entusiasmo por el fútbol no tiene nada que ver con la política, lo que puede ser cierto, o que el campo de Guantánamo no tiene nada que ver con Auschwitz, lo que es cierto). Me parece necesario, por contra, debatir, discutir las construcciones de Agamben en el plano mismo en que quieren situarse. Y, dado que el pensamiento de Walter Benjamin da, creo, a estas construcciones su condición misma de posibilidad, puede ser útil volver por un instante sobre el valor de uso de las hipótesis benjaminianas, tanto en el plano del método «arqueológico» como en el de la puesta en evidencia de los «paradigmas».

La *arqueología filosófica* tal y como Giorgio Agamben la reivindica tiene, a su vez, una arqueología, o, al menos, una tradición, marcada por los nombres de Kant, de Nietzsche y Overbeck, de Hermann Usener, de Heidegger, de Dumézil,

de Michel Foucault ... y, por supuesto, de Walter Benjamin[32]. Este último es traído a colación por su célebre tesis sobre el «ángel de la historia» que «avanza hacia el futuro con los ojos fijos en el pasado»[33]. Pero, a la espera de otros textos más explícitos sobre la idea de excavación arqueológica[34], un pasaje más fundamental sobre estas cuestiones se encuentra en el «Prefacio epistemo-crítico» del *Origen del «Trauerspiel» alemán*, en el que Benjamin construye la noción de lo que sería una verdadera «historia filosófica considerada como ciencia del origen»[35] *(philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung)*. Ésta, dice, «no emerge de los hechos constatados» –lo que puede justificar la defensa de Agamben contra sus detractores– «sino que tiene que ver con su pre- y post-historia»[36] *(er betriff dessen Vor- und Nachgeschichte)*. Un modo, para Benjamin, de dar un nuevo giro a la dialéctica como «testimonio del origen» *(der Dialektik die dem Ursprung beiwohnt)* en cuanto que «hace proceder de los extremos alejados, de los excesos aparentes de la evolución [...] donde tales oposiciones pueden coexistir de una manera que haga sentido»[37]. Y he aquí también por qué «el origen no se da jamás a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo factual, y su rítmica *(seine Rhythmik)* no puede ser percibida más que en una doble óptica. Exige ser reconocida, por una parte, como una restauración, una restitución *(Wiederherstellung)*, y, por otra, como algo que, por ello mismo está inacabado *(unvollendet)*, siempre abierto»[38].

32 *Ibid.*, pp. 93-128.
33 *Ibid.*, p. 114.
34 W. Benjamin, «Fouilles et souvenir» (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, París, Christian Bourgois, 1998, pp. 181-182.
35 *Id.*, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller y A. Hirt, París, Flammarion, 1985, p. 45 [ed. castellana *El origen del «Trauerspiel» alemán*, en Walter Benjamin, *Obras, Libro I / vol. I*, trad. de Alfredo Brotons, Madrid, Abada editores, 2006, pp. 217-459].
36 *Ibid.*, p. 44.
37 *Ibid.*, pp. 44-45.

Ello significa, concretamente, que una arqueología filosófica, en su «rítmica» misma, está obligada a describir los tiempos y los contra-tiempos, los golpes y los contra-golpes, los sujetos y los contra-sujetos. Y ello significa que a un libro como *El Reino y la gloria* le falta, fundamentalmente, la descripción de todo lo que le falta tanto al reino (me refiero a la «tradición de los oprimidos» y la arqueología de los contra-poderes) como a la gloria (y me refiero a la tradición de las oscuras resistencias y a la arqueología de las «luciérnagas»). A la arqueología de las *aclamaciones*, derivada de Ernst Kantorowicz y de Carl Schmitt, le falta una arqueología de las *manifestaciones*, o incluso de las *revoluciones*, en las que los pueblos hacen mucho más que decir «sí» –o «no», por lo demás, porque el «no» eventual de las aclamaciones está sometido a las mismas condiciones del ceremonial que fija la instancia del poder. Es entonces cuando los pueblos se constituyen en sujetos políticos en todo el sentido de la palabra, de manera que pueden cambiar las reglas del reino y de la gloria. Todo eso es lo que subraya Benjamin en *París, capital del siglo XIX* o en las «Tesis sobre el concepto de historia» cuando evoca la Revolución francesa, la de 1848 y el movimiento espartaquista, o cuando describe ese momento de la Revolución de Julio en el que «se pudo ver en varios lugares de París, en el mismo momento y sin concertación previa, a la gente disparar sobre los relojes»[39].

38 *Ibid.*, pp. 43-44.
39 *Id.*, *Paris, capitale su XIXe siècle*, *op. cit.*, pp. 635-684 y 788-793. *Id.*, «Sur le concept d'histoire», art. cit., p. 440 [de ambos textos, ed. castellana cit.].

Correspondería lógicamente a una *filosofía de los paradigmas* el asumir la descripción de esta manera de cambiar las reglas que, a pesar de su novedad radical, encuentra sus fuentes o sus recursos en algo así como una tradición oculta. «El paradigma –escribe Agamben– es un caso singular que no está aislado del contexto del que forma parte más que en la medida en que, presentando su propia singularidad, hace inteligible un nuevo conjunto cuya homogeneidad él mismo la constituye. [...] Mientras que la inducción procede de lo particular a lo universal y la deducción de lo universal a lo particular, lo que define el paradigma es una tercera especie de movimiento, paradójico, que va de lo particular a lo particular [...], de la singularidad a la singularidad y que, sin salir de ésta, transforma todo caso singular en ejemplo de una regla general que jamás es posible formular *a priori*»[40]. Y Agamben precisa, a propósito de esta paradójica e informulable regla: «La suspensión de la referencia y del uso normal es aquí esencial»[41].

Ahora bien, lo que propone el paradigma de la aclamación, en el análisis que de él se hace en *El Reino y la gloria* –o, más bien, las conclusiones que Agamben saca en esa obra de Carl Schmitt y Guy Debord reunidos– ignora justamente esa capacidad de suspensión, de transformación, de bifurcación. Schmitt procede más bien por inducción, infiriendo de una situación particular (aclamar) el universal de una definición del pueblo (que, justamente, no sabe hacer más que eso, aclamar). Debord, por su parte, procede la mayor parte de las veces por deducción, infiriendo de una situación universal (la sociedad del espectáculo) la totalidad de los comportamientos particulares, en los que cada gesto de

40 G. Agamben, *Signatura rerum*, *op. cit.*, pp. 19-20 y 24 [ed. castellana cit.].
41 *Ibid.*, p. 26.

los pueblos se encontrará finalmente asimilado a la *doxa*, variante impotente de la aclamación. El paradigma ha perdido, en suma, su potencia misma: su potencia de síntoma, de excepción, de protesta en acción. Se transmite sin transformar verdaderamente. No hace más que reconducir, por desplazamientos o secularizaciones, las relaciones tradicionales del reino y de la gloria. Ironías de la historia, es sin duda en un filósofo muy diferente a Agamben –e incluso hostil a su trabajo– donde podríamos encontrar un caso ejemplar, un paradigma en el que la voz del pueblo supo imponer su singularidad más allá de cualquier ceremonial de aclamación: me refiero a ese *Grito del pueblo* restituido por Jacques Rancière y Alain Faure, en la «tradición de los oprimidos», al comienzo de su investigación sobre *La Parole ouvrière*[42].

42 A- Faure y J. Rancière, *La Parole ouvrière* (1976), París, La Fabrique, 2007, pp. 37-43.

V. ¿DESTRUCCIONES?

No se perciben exactamente las mismas cosas si ampliamos la visión al *horizonte*, que se extiende inmenso e inmóvil más allá de nosotros, o si aguzamos la mirada sobre la *imagen* que pasa, minúscula y moviente, muy cerca de nosotros. La imagen es *lucciola* de las intermitencias pasajeras, el horizonte está bañado por la *luce* de los estados definitivos, tiempos detenidos del totalitarismo o tiempos terminados del Juicio final. Ver el horizonte, el más allá, es no ver las imágenes que vienen a rozarnos. Las pequeñas luciérnagas dan forma y resplandor a nuestra frágil inmanencia, los «feroces reflectores» de la gran luz devoran toda forma y todo resplandor –toda diferencia– en la trascendencia de los fines últimos. Conceder una atención exclusiva al horizonte es volverse incapaz de mirar la menor imagen.

Sólo en los momentos de exaltación mesiánica es, quizás, eventualmente posible soñar con un horizonte que recogiera, que hiciera visibles todas las imágenes. Esto es lo que en raras ocasiones aparece en Walter Benjamin cuando se trata de una bien hipotética historia llegada a sus fines,

donde cada *instante* –cada imagen– podría verse convocada en la *duración* absoluta, paradójica, del Juicio final: «El cronista que refiere los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños hace buena esta verdad: que nada de lo que jamás haya sucedido se ha perdido para la historia. Ciertamente, sólo a la humanidad redimida pertenece plenamente su pasado. Es decir, que sólo para ella su pasado se ha hecho íntegramente citable. Cada uno de los instantes que ha vivido se convierte en una 'cita al orden del día' – y ese día es justamente el Juicio final»[1].

Pero ese «día» no nos es dado. Lo que nos corresponde no es sino una «noche» atravesada acá por el dulce resplandor de las luciérnagas y allá por el cruel rayo de los reflectores. Es sabido que las tesis de Benjamin se interrumpen –en unas palabras que son, para nosotros, las últimas suyas– con la imagen de esa «puerta estrecha» mesiánica que contiene «cada segundo» de tiempo investido por el pensamiento[2]. Este estrecho encuadramiento, este lapso ínfimo, no designan, en mi opinión, otra cosa que la imagen misma: imagen «que pasa *en un fulgor* [...], imagen irrecuperable del pasado que corre el riesgo de desvanecerse con cada presente que no se ha reconocido afectado por ella»[3]. En la versión francesa de su texto, Benjamin escribe que esta definición de la imagen «se basa en [un] verso de Dante» que nadie, que yo sepa, ha podido aún identificar[4]. Pero este recuerdo, por vago que sea, nos es precioso: hace de la imagen, en alguna

1 W. Benjamin, «Sur le concept d'histoire», art. cit., p. 429 [ed. castellana cit.].
2 *Ibid.*, p. 443.
3 *Ibid.*, p. 430.
4 *Id.*, «Sur le concept d'histoire» (1940), *Écrits français*, ed. J.-M. Monnoyer, París, Gallimard, 1991, p. 341.

parte entre la Beatriz de Dante y la «fugitiva belleza» de Baudelaire, la *passante* por excelencia.

La imagen sería, así, el resplandor pasajero que franquea, como un cometa, la inmovilidad de todo horizonte: «La imagen dialéctica es una bola de fuego que franquea todo el horizonte del pasado», escribe Benjamin en el contexto mismo –los «paralipómenos y variantes» manuscritas– de su reflexión sobre la historia y la política[5]. En nuestro propio mundo histórico –lejos, pues, de todos los fines últimos y de todo Juicio Final–, en ese mundo en el que «el enemigo no ha acabado de triunfar»[6] y en el que el horizonte parece ofuscado por el reino y por su gloria, el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias. Tal es el sentido de una reflexión esbozada por Benjamin, y en mi opinión capital, sobre el papel de las imágenes como maneras de «organizar» –es decir, también, de desmontar, de analizar, de contestar– el horizonte mismo de nuestro pesimismo visceral:

> «Organizar el pesimismo significa... en el espacio de la conducta política... descubrir un espacio de imágenes. Pero este espacio de imágenes no puede ser medido de manera contemplativa. Este espacio de imágenes *(Bildraum)* que buscamos... es el mundo de una actualidad integral y abierta por todos lados *(die Welt allseitiger und integraler Aktualität)*[7].

5 *Id.*, «Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire» (1940), *ibid.*, p. 348.
6 *Id.*, «Sur le concept d'histoire», art. cit., p. 431.
7 *Id.*, «Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire» (1940), art. cit., p. 350.

La imagen: aparición única, preciosa, incluso cuando ella misma es muy poca cosa, cosa que arde, cosa que cae[8]. Tal es la «bola de fuego» evocada por Walter Benjamin: no «franquea todo el horizonte» más que para caer hacia nosotros, para *afectarnos*. Sólo muy raramente se eleva hacia el cielo inmóvil de las ideas eternas: por lo general desciende, declina, se precipita y cae sobre nuestra tierra, en alguna parte delante o detrás del horizonte. Como una luciérnaga, termina por desaparecer de nuestra vista y se va a un lugar donde será quizás percibida por algún otro, allá donde su supervivencia pueda aún observarse. Si la imagen, tal y como tratamos de construir su hipótesis a partir de Warburg y Benjamin, es un operador temporal de supervivencias –portadora, a este título, de una potencia política relativa tanto a nuestro pasado como a nuestra «actualidad integral» y, por ende, a nuestro futuro–, entonces hay que tratar de comprender mejor su movimiento de *caída* hacia nosotros, esa caída o ese «declive», incluso esa declinación, que no es, temiera lo que temiera Pasolini en 1975, piense lo que piense Agamben hoy, *desaparición*.

*

Tenemos que volver, pues, al *horizonte sin recurso* que sugiere la proposición liminar de Giorgio Agamben en *Infancia e historia*, para confrontarlo con este recurso de la imagen que tratamos aquí de aprehender[9]. Como hemos visto, Agamben ve

8 Cfr. G. Didi-Huberman, «L'image brûle», *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, dir. L. Zimmermann, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2006, pp. 11-52.

9 Utilizo este término de «recurso» como consecuencia de una discusión reciente con Ludger Schwarte, que comenta en este sentido el término heideggeriano de *Möglichkeit* para criticar su uso por Agamben en el sentido –en el doble sentido– del «poder» (potere). Cfr. L. Schwarte, *Philosophie der Architektur*, Múnich, Fink Verlag, 2009, pp. 325-336. Por su parte, Sigrid Weigel ha criticado ampliamente la lectura por Agamben de los textos de Benjamin sobre la violencia, el estado de excepción, la noción de secularización, la relación entre mártir y soberano, así como el uso de los conceptos jurídico-teológicos derivados de la tradición judeo-cristiana. Cfr. S. Weigel, *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfort, Fischer Verlag, 2008, pp. 57-109.

todo lo contemporáneo bajo el ángulo de una destrucción de la experiencia y fundamenta su tesis sobre una lectura de Benjamin: «La cotización de la experiencia se ha derrumbado...»[10]. Se trata, desde luego, para Agamben, de una *destrucción efectuada*, acabada: y es eso lo que hace «la vida cotidiana [de hoy] más insoportable de lo que nunca lo ha sido», incluso en los momentos de guerra recordados justo antes[11]. De la misma manera que Pasolini veía una destrucción efectuada en la desaparición de las luciérnagas ante sus ojos, Agamben convierte la «caída» diagnosticada por Benjamin en resultado pasado, en «destrucción» sin recurso.

«La cotización de la experiencia se ha derrumbado» (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*): el participio *gefallen*, «caído», «derrumbado», indica, ciertamente, un movimiento terrible. Pero sigue siendo un movimiento. Y, lo que es más, suena de un modo extraño a nuestro oído, porque el verbo *gefallen* significa, además, el acto de amar, de producir placer, de convenir. Y, sobre todo, este movimiento no concierne a la experiencia misma sino a su «curso» en la bolsa de los valores modernos (y el diagnóstico de Benjamin sigue confirmándose si tomamos en consideración la «bolsa de valores» postmoderna). Lo que Benjamin describe es, sin duda,

10 W. Benjamin, «Le conteur», art. cit., p. 115 [ed. castellana cit.]. Cfr. supra, pp. 61-67.

11 G. Agamben, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, pp. 19-20 [ed. castellana cit.].

una destrucción efectiva, eficaz; pero es una *destrucción no efectuada*, perpetuamente inacabada, con su horizonte nunca cerrado. Sucedería entonces con la experiencia como con el aura, porque lo que se presenta, en general, bajo el ángulo de una destrucción acabada del aura en las imágenes en la época de su reproducibilidad técnica requiere ser corregido desde el ángulo de lo que yo he llamado una *suposición*: lo que «cae» no forzosamente «desaparece», y ahí están las imágenes para hacer reaparecer o transparecer algún resto, vestigio o supervivencia[12]. Todo el vocabulario utilizado por Walter Benjamin en su artículo sobre «El narrador» es el del *declive*, sin duda. Pero el declive entendido en todas sus armonías, en todos sus *recursos*, que suponen la declinación, la inflexión, la persistencia de las cosas caídas. Desde el principio Benjamin habla del «declive de la experiencia» en términos de «fenómeno»[13]: *Erscheinung*, es decir, una aparición, justamente, una «aparición a pesar de todo», si se me permite decirlo. Evoca después una «evolución que [...] no se detiene jamás»[14]: un *Vorgang*, es decir, un proceso, un acontecimiento, una reacción (como se dice en química) o un *incidente*, término que describe exactamente lo que Benjamin quiere significar, con su referencia al movimiento de caída y al hecho de que no carece de consecuencia, de *incidencias*.

Vocabulario procesual, por tanto. Cuando Benjamin nos dice que «el arte del relato tiende a perderse», expresa al mismo tiempo un horizonte de «fin» (*Ende*) y un movimiento sin fin (*neigen*: propender, inclinarse, bajar) que

12 G. Didi-Huberman, «L'image-aura. Du maintenant, de l'autrefois et de la modernité » (1996), *Devant le temps*, *op. cit.*, pp. 233-260 [ed. castellana cit.].
13 W. Benjamin, «Le conteur», art. cit., p. 115 [ed. castellana cit.].
14 *Ibid.*, p. 115.

evoca la cosa no como desaparecida sino como «en vías de desaparición», que es lo que quiere decir aquí el verbo *aussterben*, despoblarse, extinguirse, ir hacia la desaparición[15]. Se trata, por tanto, de «declive» y no de desaparición ya cumplida: la palabra *Niedergang*, que Benjamin emplea frecuentemente, tanto aquí como en otros lugares, significa el descenso progresivo, el ocaso, el occidente (es decir, un estado del sol que desaparece ante nuestra vista pero que no por ello deja de existir bajo nuestros pasos, en las antípodas, con la posibilidad, el «recurso», de reaparecer por el otro lado, por el oriente).

Un poco más lejos aún –trato de no dejar nada en la sombra– Benjamin escribirá que «el arte de contar se ha convertido en algo raro»[16], lo que supone, desde luego, el devenir *(Werden)* y no la estasis mortal, así como la subsistencia, por minorada, rara o «extraordinaria» *(selten)* que sea, de aquello que, en consecuencia, *no* habrá sido destruido. Sin duda, la experiencia transmitida por el narrador «marcha hacia su fin», pero el verbo que aquí emplea Benjamin, *gehen*, supone que la meta del camino –el horizonte– no se encuentra aún a la orden del día[17]. Es la «marcha» misma la que debe ocupar toda nuestra atención. La última frase del texto –«El narrador es *(ist)* la figura bajo la cual el justo se encuentra consigo, finalmente»[18]– emplea el tiempo del *presente*: no la intemporalidad de una definición regulada sobre lo eterno o lo absoluto, sino la temporalidad misma de lo que hoy, entre nosotros, en la extrema precariedad, *sobrevive* y se declina bajo nuevas en su propio declive.

15 *Ibid.*, p. 120.
16 *Ibid.*, p. 123.
17 *Ibid.*, p. 129.
18 *Ibid.*, p. 151.

La urgencia política y estética, en periodo de «catástrofe» –ese leitmotiv corriente en Benjamin– no consistiría, por tanto, en sacar las consecuencias lógicas del declive hasta su *horizonte* de muerte, sino en encontrar los recursos inesperados de ese declive en el hueco de las *imágenes* que en él se mueven todavía, como luciérnagas o astros aislados. Recordemos el maravilloso modelo cosmológico propuesto por Lucrecio en *De rerum natura*: los átomos «declinan» perpetuamente, pero su caída admite, en ese *clinamen* infinito, excepciones de consecuencias inauditas. Basta que un átomo se aparte ligeramente de su trayectoria paralela para que entre en colisión con los otros, y de ahí nacerá un mundo[19]. Tal sería, pues, el esencial *recurso del declive*: la bifurcación, la colisión, la «bola de fuego» que atraviesa el horizonte, la invención de una forma nueva. No ha de sorprendernos que uno de los grandes modelos historiográficos de Walter Benjamin fuese Alois Riegl, cuya historia del arte tendía precisamente a mostrar la vitalidad particular de los llamados periodos de «decadencia», como la Antigüedad tardía o –el aspecto que interesó a Benjamin en su trabajo sobre el *Trauerspiel*– el manierismo y el arte barroco[20].

Si, desde esta óptica, volvemos al texto sobre «El narrador», no tardaremos en hallar en él todos los elementos de esa vitalidad: es la *impronta* indestructible mediante la cual el narrador «imprime su marca al relato, como el ceramista deja la impronta de sus manos sobre la copa de arcilla[21]» (*die*

19 Lucrecio, *De la nature*, II, 216-250, trad. A. Ernout, París, Les Belles Lettres, 1966, I, pp. 50-51 [ed. castellana *De rerum natura / De la naturaleza*, edición bilingüe de Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Bosch, 1976, vol. I, pp. 172-175.

20 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 54 [ed. castellana cit.].

21 *Id.*, «Le conteur», art. cit., p. 127.

Spur der Töpferhand and den Tonschale). Es la *memoria* épica cuya transformación suscita en la novela moderna –de Proust al surrealismo– tantos procesos de rememoración[22] *(Eingedenken)*. Es la *intermitencia* con la que esta memoria alcanza al lector de hoy, a pesar de su pobreza en experiencia, como otros tantos «instantes de felicidad»[23]. Cuando utiliza aquí las palabras *nur bisweilen*, «solamente algunas veces», Benjamin nos da una indicación preciosa sobre el estatuto temporal de las supervivencias. «Es por eso por lo que –dice, a propósito de una historia contada por Heródoto en la Antigüedad y leída en nuestra época– ese relato venido del antiguo Egipto es capaz todavía, después de millares de años, de asombrarnos y hacernos reflexionar. Se parece a esas semillas encerradas herméticamente durante milenios en las cámaras de las pirámides y que han conservado hasta hoy su poder germinativo»[24] *(ihre Keimkraft)*.

*

La cotización de la experiencia se ha derrumbado, es cierto. Pero sólo de nosotros depende no jugar en esa bolsa. Sólo de nosotros depende comprender dónde y cómo «este movimiento [...] ha hecho sensible al mismo tiempo, en lo que desaparece, una belleza nueva»[25] *(eine neue Schönheit)*. Agamben nos muestra, con gravedad pero con agudeza, un horizonte último para esta *devaluación*. Pero ir demasiado lejos en este sentido supone, paradójicamente, condenarse a no recorrer más que la mitad del camino necesario. La

22 *Ibid.*, p. 136.

23 *Ibid.*, pp. 141-142.

24 *Ibid.*, p. 125.

25 *Ibid.*, p. 120.

«imagen dialéctica» a la que nos llama Benjamin consiste, más bien, en hacer surgir los momentos *inestimables* que sobreviven, que resisten a una tal organización de los valores, haciéndola explotar con momentos de sorpresa. Busquemos, pues, las experiencias que se transmiten todavía más allá de todos los «espectáculos» comprados y vendidos en torno nuestro, más allá del ejercicio de los reinos y la luz de las glorias. ¿Que somos «pobres en experiencia»? Hagamos de esta pobreza misma –de esta semioscuridad– una experiencia. A la pasión de Adorno por el trabajo de Samuel Beckett[26] no son, sin duda, ajenos, implícitamente, los preceptos ya anunciados por Benjamin en su ensayo de 1936 sobre «El narrador».

La cotización de la experiencia se ha derrumbado, pero sólo de nosotros depende, en cada situación particular, *elevar esta caída* a la dignidad, a la «belleza nueva» de una coreografía, de una invención de formas. ¿Acaso la imagen, en su fragilidad misma, en su intermitencia de luciérnaga, no asume esa misma potencia cada vez que nos muestra su capacidad para reaparecer, para *sobrevivir*? En un artículo titulado «L'image immémoriale», Giorgio Agamben radicalizaba la noción de imagen asignándole dos destinos, dos horizontes: el primero de *destrucción pura* («la imagen muere»), el segundo de supervivencia en el Hades (versión pagana) o en la apocatástasis, la «restauración final» según Orígenes (versión cristiana). La supervivencia era aquí comprendida, en suma, como supervivencia después de la muerte, supervivencia de apocalipsis, de fin de los tiempos, de *redención pura*[27]. Agamben añadía que esta paradoja misma –pasión

26 T. W. Adorno, *Notes sur Beckett* (1960-1968), trad. C. David, Caen, Nous, 2008.
27 G. Agamben, «L'image immémoriale» (1986), trad. J. Gayraud y M.

radical y potencia radical– se halla «inscrita en el origen mismo de la metafísica occidental», lo que es un modo de asumir la imagen en el plano de la metafísica, aunque sea con Nietzsche y Heidegger como artesanos de su vértigo.

Muy distinta era la propuesta de Walter Benjamin que nosotros recuperamos: «organizar el pesimismo» en el mundo histórico descubriendo un «espacio de imágenes» en el seno mismo de nuestra «conducta política», como él dice. Esta propuesta concierne a la *temporalidad impura* de nuestra vida histórica, que no implica ni destrucción acabada ni inicio de redención. Y es en este sentido en el que hay que comprender la supervivencia de las imágenes, su inmanencia fundamental: ni su nada, ni su plenitud, ni su fuente anterior a toda memoria, ni su horizonte posterior a toda catástrofe, sino su recurso mismo, su *recurso de deseo* y de experiencia en el seno mismo de nuestras decisiones más inmediatas, de nuestra vida más cotidiana.

En la época misma –de 1933 a 1940– en que Walter Benjamin evocaba esta posibilidad de «organizar el pesimismo» mediante el recurso a ciertas imágenes o configuraciones de pensamiento alternativas, la vida cotidiana ciertamente no le ahorraba inquietudes. ¿Podemos imaginar lo que era la vida de este judío alemán «sin recursos», en perpetua huida de la red que se cerraba en torno suyo? La impresión de Agamben sobre la destrucción de la experiencia en «nuestra vida cotidiana más insoportable de lo que nunca lo ha sido»[28] debe ser matizada a partir de este contraste. Un contraste tanto más fuerte cuanto que Benjamin

Rueff, *La Puissance de la pensée. Essais et conférences*, París, Payot & Rivages, 2006, pp. 283-292.
28 *Id.*, *Enfance et histoire*, *op. cit.*, p. 20 [ed. castellana cit.].

supo «organizar su pesimismo» con la gracia de las luciérnagas, buscando por ejemplo, entre el teatro épico de Brecht y la deriva urbana de los poetas surrealistas, entre la Biblioteca nacional y el Pasaje de los panoramas, ese «espacio de imágenes» capaz de contradecir la policía –las terribles coerciones– de su vida. La cotización de la experiencia se había derrumbado, pero a ello Benjamin respondía con *imágenes de pensamiento* y *experiencias de imagen* de las que los textos sobre el hachís, entre otros, nos ofrecen todavía ejemplos palpables de sus recursos de «aura auténtica» o de *infancia de la mirada* sobre todas las cosas[29].

Agamben ha proclamado la destrucción de la experiencia y el duelo de toda infancia, como Pasolini la desaparición de las luciérnagas, proyectando sobre el presente lo que conocía de diferentes situaciones de guerra mundial, sobre todo las descritas por Walter Benjamin. Ahora bien, la propia experiencia de la guerra nos enseña –en la medida en que haya encontrado las condiciones, por frágiles que sean, de su narración y de su transmisión– que el pesimismo fue algunas veces «organizado» hasta llegar a producir, en su ejercicio mismo, el resplandor y la esperanza intermitentes de las luciérnagas. Resplandor para hacer *aparecer palabras* libremente cuando las palabras parecían cautivas de una situación sin salida. Pensemos en la compilación de textos realizada por Henri Michaux entre 1940 y 1944 bajo el título de *Épreuves, exorcismes*: «Su razón de ser –escribía al principio–: mantener a raya a las potencias circundantes del

29 W. Benjamin, *Images de pensée*, *op. cit.* [ed. castellana *Imágenes de pensamiento*, trad. de Jorge Navarro Pérez, en W. Benjamin, *Obras*, Libro IV / vol. 1, Madrid, Abada editores, pp. 249-389]. *Id.*, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934), trad. J.-F. Poirier, París, Christian Bourgois, 1993, pp. 55-60 y 88-98.

mundo hostil»[30]. Pensemos en las admirables *Feuillets d'Hypnos*, escritas por René Char desde sus luchas cotidianas en el maquis y en las que la Resistencia política –activa, militar, peligrosa a cada instante para su propia vida– no se diferenciaba de lo que nosotros consideramos aquí como la «resistencia» del pensamiento[31]. Pensemos en la *LTI* de Victor Klemperer, ese «medio de legítima defensa, [ese] SOS enviado a mí mismo», como escribe, desde el espacio de la opresión cotidiana: un trabajo en el que la *elucidación del lenguaje* se convertía, en las tinieblas necesarias para la clandestinidad, en una respuesta de las «palabras-luciérnagas» a las feroces «palabras-reflectores» impuestas por la propaganda nazi[32].

Sucede incluso que las palabras más sombrías no sean las palabras de la desaparición absoluta, sino las de una supervivencia *pese a todo* cuando han sido escritas desde el fondo del infierno. «Palabras-luciérnagas» de los diarios del ghetto de Varsovia y de las crónicas de su insurrección; «palabras-luciérnagas» de los manuscritos de los miembros del *Sonderkommando* ocultos bajo las cenizas de Auschwitz y cuyo «resplandor» tiene que ver con el soberano deseo del narrador, del que va a contar, a testimoniar, más allá de su propia

30 H. Michaux, *Épreuves, exorcismes. 1940-1944* (1945), *Oeuvres complètes*, I, ed. R. Bellour e Y. Tran, París, Gallimard, 1998, p. 774 [ed. castellana *Adversidades, exorcismos*, trad. de Jorge Riechmann, Madrid, Cátedra, 1988].

31 R. Char, *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944), *Oeuvres complètes*, París, Gallimard, 1995, pp. 171-233 [ed. castellana *Las Hojas de Hypnos*, trad. de Edison Simons, Madrid, Alberto Corazón, 1973].

32 V. Klemperer, *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue* (1947), trad. E. Guillot, París, Albin Michel, 1996, pp. 31 y *passim* [ed. castellana *LTI, la lengua del III Reich, apuntes de un filólogo*, trad. de Adan Kovacsis, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005].

muerte[33]. Entre las tinieblas sin recurso de las cámaras de gas y la luz cegadora del verano de 1944, esos mismos resistentes del *Sonderkommando* lograron hacer *aparecer imágenes* cuando la imaginación parecía ofuscada por una realidad demasiado enorme para ser pensada[34]. Imágenes clandestinas, ciertamente, imágenes largo tiempo ocultas, largo tiempo inútiles. Pero imágenes transmitidas hasta nosotros, anónimamente, en lo que Benjamin reconoció como la sanción última de todo relato, de todo testimonio de experiencia, a saber, la *autoridad del moribundo*[35].

33 Cfr. E. Ringelblum, *Chronique du ghetto de Varsovie* (1942-1944), trad. L. Poliakov, París, Robert Laffont, 1978; H. Seidman, *Du fond de l'abîme. Journal du ghetto de Varsovie* (1942-1943), trad. N. Weinstock, París, Plon, 1998. *Des vois sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau* (1944), trad. M. Pfeffer y B. Baum, París, Calmann-Levy-Centre de Documentation juive contemporaine, 2005.

34 Cfr. G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, París, Minuit, 2003.

35 W. Benjamin, «Le conteur», art. cit., pp. 129-132 [ed. castellana cit.]. Habría sin duda que relacionar esta «autoridad del moribundo» con el tema de la «débil fuerza mesiánica» en Benjamin, un tema del que se encuentran ecos en Jacques Derrida. Sobre este último, cfr. el trabajo, todavía inédito, de L. Odello, *Écritures du politique. À partir de Jacques Derrida*, uno de cuyos capítulos se titula «L'im-pouvoir de la souveraineté (ou force faible)». Se trata de una tesis defendida en la Universidad de Trieste en 2007.

VI. IMÁGENES

«Nadie muere tan pobre que no deje alguna cosa»: en este *dictum* de Pascal recogido por Benjamin[1] deberíamos poder hallar la energía para considerar como un legado precioso, superviviente, a la menor mariposa dibujada sobre un papel amarillento en el campo de concentración de Theresienstadt por Marika Friedmanova justo antes de ser deportada y gaseada en Auschwitz, a la edad de once años[2]. Incluso los sueños, esos jeroglíficos ocultos en lo más profundo, pueden llegarnos –por jirones, evidentemente, por fulgores intermitentes– como otras tantas «imágenes-luciérnagas». Tal fue la poco razonable tarea emprendida por Charlotte Beradt, su tarea de narradora benjaminiana: cuenta que, en 1933, espantada por el giro que tomaban los acontecimientos en

1 W. Benjamin, «Le conteur», art. cit., p. 138 [ed. castellana cit.].

2 H. Volakova (dir.), «... *I Never Saw Another Butterfly...*». *Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp, 1942-1944* (1959), trad. J. Nemcová, ed. ampliada por el United States Holocaust Memorial Museum, Nueva York, Schocken Books, 1993, pp. VI y 185.

Alemania, comenzó a tener recurrentes sueños angustiosos: «Me despertaba [una mañana] empapada de sudor, rechinando los dientes. Una vez más, como tantas otras innumerables noches, me habían perseguido en sueños de un lugar a otro –se me habían tirado encima, me habían torturado, arrancado la cabellera–. Pero esa noche, a diferencia de todas las demás, me había venido el pensamiento de que, entre millares de personas, yo no debía de ser la única condenada por la dictadura a soñar tales cosas»[3].

En ese momento en que tomó la decisión de consignar los sueños de sus allegados, Charlotte Beradt accedió al estatus de «narrador» en la medida en que, dice Benjamin, «el gran narrador está siempre arraigado en el pueblo. [...] Todos los grandes narradores tienen en común la facilidad con la que ascienden y descienden los peldaños de su experiencia como los de una escalera. Una escalera que se hunde en las entrañas de la tierra y que se pierde en las nubes: tal es la imagen de una experiencia colectiva *(Kollektiverfahrung)* [que] porta consejo [incluso] en el colmo del desamparo»[4]. Es así como Charlotte Beradt, entre 1933 y 1939 –año de su huida de Alemania–, recogió todo un corpus de sueños con vistas a ofrecer algo así como un documento psíquico del totalitarismo, del terror político en cuanto que proceso obsesivo –obsesionante– hasta en lo más profundo de las almas. Extraordinaria compilación esta «encuesta onírica» hecha sobre alrededor de trescientas personas. No explica nada, ni la naturaleza del nazismo ni la psicología de los soñadores, pero proporciona, como decía la propia Charlotte Beradt, una «sismografía» íntima de la historia política del III Reich. «Tales sueños no debían perderse. Podrían ser tomados en consideración el día en que se juzgara a ese régimen como fenómeno histórico, porque parecían estar llenos de enseñanzas sobre los afectos y los motivos de los seres a los que se insertaba como pequeños engranajes en el mecanismo totalitario»[5].

3 C. Beradt, «Dreams under Dictatorship», *Free World*, VI, 1943, n.º 4, p. 333.

4 W. Benjamin, «Le conteur», art. cit., pp. 140-141 [ed. castellana cit.].

Comprendemos entonces en qué medida una experiencia interior, la más «subjetiva», la más «oscura», puede aparecer como un *resplandor para otro* a partir del momento en que encuentra la forma justa de su construcción, de su narración, de su transmisión. Los sueños recopilados por Charlotte Beradt transforman la realidad, ciertamente, pero esa transformación misma reviste un valor de conocimiento clandestino, allá precisamente donde una amenaza, de ser *figurada*, tomará un valor de diagnóstico antropológico, de profecía política, como un saber heterotópico –pero igualmente «hiperestésico»– del tiempo vivido durante el día por las imágenes soñadas por la noche. Saber de los tiempos de plomo (capas demasiado pesadas, materia de los proyectiles muertos, color de la melancolía): «Voy a ocultarme en el plomo. Mi lengua está ya cerrada en plomo *(festgeschlossen)*. Mi miedo pasará cuando sea toda de plomo. Giraba inmóvil, pasada por el plomo, fusilada *(bleierschossen)*. Cuando lleguen, les diré: las gentes de plomo no pueden levantarse»[6].

Saber-luciérnaga. Saber clandestino, jeroglífico, de las realidades constantemente sometidas a la censura: «Sueño que no sueño más que cuadrados, triángulos, octógonos,

5 C. Beradt, *Rêver sous le IIIe Reich* (1966), trad. P. Saint-Germain, París, Payot & Rivages, 2002 (reed. 2004), p. 50.

6 *Ibid.*, p. 69.

que se parecen todos a pasteles de Navidad, porque está prohibido soñar»[7]. Saber de una humanidad a la que se puede arrojar como papeles a una papelera, o, peor aún (el que había tenido el sueño era judío): «Hay dos bancos en el Tiergarten, uno que es normalmente verde y el otro amarillo [los judíos no tenían derecho ya más que a sentarse en los bancos pintados de amarillo], y entre los dos una papelera. Me siento sobre la papelera y me cuelgo alrededor del cuello un letrero como esos que llevan a veces los mendigos ciegos, pero también como esos que las autoridades cuelgan a los 'mancilladores de la raza': '*en caso de necesidad, cedo el sitio a los papeles*»[8]. Y saber, incluso, de las atrocidades cometidas, en el caso de alguien que ignoraba todavía la realidad de los campos: «Sueño que se me obliga a enumerar todos los castigos bestiales que existen. Los he inventado en sueños. Después me vengo gritando: 'Todos los oponentes deben morir'»[9].

En su postfacio a la edición alemana del libro de Charlotte Beradt, el historiador Reinhart Koselleck destaca la paradoja de una compilación de *ficciones* psíquicas que, evidentemente, «no proponen una representación realista de la realidad pero no por ello dejan de arrojar una luz particularmente viva sobre la realidad de la que provienen»[10]. Sería quizás más correcto decir que la *luz* en cuestión no es «viva» sino extraña –intercalada de oscuridades, demasiado cercana o demasiado lejana para hacer que su objeto sea claramente visible– y, sobre todo, intermitente. Lo importante aquí es que el historiador reconozca al *relato* del sueño una

7 *Ibid.*, p. 87.
8 *Ibid.*, pp. 160-161.
9 *Ibid.*, p. 129.
10 R. Koselleck, «Postface» (1981), *ibid.*, p. 182.

autoridad en el *conocimiento* histórico como tal. No es casual que Koselleck evoque, entonces, a Kleist, Hebbel y Kafka, tres «narradores» paradigmáticos de la noción que del narrador mismo daba Benjamin[11]. Es entonces, dice, cuando «la facticidad gana en espesor, una multiplicidad de capas que contiene los conocimientos aportados por los sueños»[12]. Las imágenes soñadas *bajo* el terror se convierten ahora en imágenes producidas *sobre* el terror. «Es un rasgo común a los sueños que aquí se presentan el revelar una verdad oculta que aún no ha sido empíricamente evidenciada»[13].

De ahí que las «imágenes-luciérnagas» puedan ser vistas no sólo como *testimonios*, sino también como profecías, *previsiones*, sobre la historia política en devenir: «Para el historiador especialista en el III Reich la documentación onírica que aquí se presenta constituye una fuente de primordial importancia. Da acceso a capas que ni siquiera los diarios íntimos alcanzan. Los sueños que se nos narra [...] nos hacen entrar de manera ejemplar en los nichos de la vida aparentemente privada donde penetran las ondas de la propaganda y del terror. Testimonian que el terror fue abierto al principio e insidioso después y prevén su violenta escalada»[14]. Si es verdad, como decía Pierre Fédida, que «el sueño se roza con la muerte» en su constitución metapsicológica fundamental, si es verdad que «es el roce con la muerte lo que hace al sueño vidente»[15], podemos comprender entonces esa *videncia*, reconfigurada aquí por jirones en los relatos de los sueños, bajo la *autoridad del moribundo* que Benjamin hacía el paradigma último de toda experiencia transmitida. Pero el moribundo

11 *Ibid.*, p. 183.
12 *Ibid.*, p. 184.
13 *Ibid.*, p. 187.
14 *Ibid.*, p. 175.
15 P. Fédida, *Crise et contre-transfert*, París, PUF, 1992, pp. 37 y 44.

no es exactamente el agonizante, el sin-voz, el «musulmán» según Agamben. Moribundos lo somos todos, a cada instante, por el solo hecho de afrontar la condición temporal, la extrema fragilidad de nuestros «fulgores» de vida. «Todos morimos *incesantemente*», escribía Georges Bataille en los tiempos de la Segunda guerra mundial. Y añadía: «El poco tiempo que nos separa del vacío tiene la inconsistencia de un sueño»[16].

*

Haría falta un libro entero para comprender exactamente qué fue lo que determinó en Georges Bataille, en los momentos de la guerra, esa mezcla de *retirada a la oscuridad* y esa «voluntad de suerte», como él decía, a saber, la voluntad soberana, ansiosa, frenética, que le llevó a lanzar tantas señales en la noche, como una luciérnaga que quisiera escapar a la luz de los reflectores para mejor *emitir sus fulgores* de pensamientos, de poesías, de deseos, de relatos que transmitir a toda costa.

El texto que decidió emprender desde el comienzo de la guerra se titulaba *Le Coupable*. Su primer capítulo, «La noche», comienza así: «La fecha en la que comienzo a escribir (5 de septiembre de 1939) no es una coincidencia. Comienzo en razón de los acontecimientos, pero no para hablar de ellos»[17]. Paradoja, fisura del no-saber, soberanía lejos de todo reino: no hablar de los acontecimientos para

16 G. Bataille, *Sur Nietzsche. Volonté de chance* (1944-1945), *Oeuvres complètes, VI*, París, Gallimard, 1973, p. 155 [ed. castellana *Sobre Nietzsche*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1989].

17 *Id.*, *Le Coupable* (1939-1944), *Oeuvres complètes, V*, París, Gallimard, 1973, p. 245 [ed. castellana *El Culpable*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1986].

mejor responderles, para mejor oponerles su deseo (su resplandor en la noche), sabiendo bien que ese deseo no es sino brechas, fragilidades, intermitencias del moribundo, entre la «decadencia» y aquello que aún deseo locamente llamar una «gloria»: «No hay ser sin fisuras, pero nosotros vamos de la fisura sufrida, de la decadencia, a la gloria»... a condición de añadir, para desmarcarse de todo prestigio y de toda vía religiosa: «El cristianismo alcanza la gloria huyendo de lo que es (humanamente) glorioso»[18]. Así, pues, lejos del reino y de la luz, Bataille trataba de emitir sus señales en la noche como otras tantas paradojas cuyo resultado se llamará, como es bien sabido, *L'Expérience intérieure*[19].

Entre tanto, Bataille publicaba bajo seudónimo, en las bien llamadas Éditions du Solitaire, su escandaloso relato *Madame Edwarda*, en el que comprendemos que la *experiencia erótica* podría ofrecer una primera respuesta del «culpable» a los acontecimientos de muerte que reinan por toda Europa. Es una danza del deseo en la noche parisina, un contrapunto a los movimientos de los aviones y a los feroces reflectores de la guerra. Como hacía, en el mismo momento, en un prado cerca de Bolonia, el joven Pasolini, el narrador de *Madame Edwarda* se desnuda «en las calles propicias que van desde el carrefour Poissonnière a la rue Saint-Denis». La prostituta que conoce entonces –una *lucciola*, pues, pero no en el sentido propio sino, si se me permite decirlo, en el «sentido sucio»– aparecerá y desaparecerá en las intermitencias de su luz («rosa y velluda, llena de vida») y de su oscuridad («era negra, enteramente, simple, angus-

18 *Ibid.*, p. 259.

19 *Id.*, *L'Expérience intérieure* (1943), *Oeuvres complètes, V*, *op. cit.*, pp. 7-189 [ed. castellana *La experiencia interior*, trad. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1989].

tiante como un agujero»). Se retorcerá «como un trozo de lombriz» en el espasmo y la blanca desnudez, como un gusano reluciente. Para adormecerse en la noche, bruscamente, y evaporarse del relato del mismo modo con que las luciérnagas saben tan bien desaparecer de nuestra vista[20].

Entre tanto, Bataille conoce a Maurice Blanchot, que acababa de publicar *Thomas l'obscur*. En casa de Denise Rollin, en otoño de 1941, intentó reconstruir algo así como una comunidad de luciérnagas –reuniones de un «colegio socrático» en las que leía fragmentos de *L'Expérience intérieure*, en curso de escritura–, pero en medio de «la ausencia de salvación [y] la renuncia a toda esperanza», puesto que, para él, esta experiencia no se comprometía sino a «ser contestación de sí misma y no-saber»[21]. En 1941 contrajo una tuberculosis pulmonar que dio lugar a un tiempo de sufrimiento que debía, como dice Michel Surya, «espesar un poco más [su] soledad»[22]. Retirado en un pueblo de Normandía, Bataille escribe salvas de poemas, así como *Le Mort*, breve relato de una lúgubre experiencia erótica cuyo proyecto de prefacio incluía terribles visiones –vividas– de la guerra: el avión alemán abatido, las llamas, los rostros calcinados, informes, y ese pie, «única cosa humana de un cuerpo», que yacía intacto en medio de los escombros[23].

La escritura de *Le Coupable*, durante todo este período, pretendía crear algo así como una colisión entre el espacio inmenso de las «desgracias del tiempo presente» y el lugar

20 *Id.*, *Madame Edwarda* (1941), *Oeuvres complètes, III*, París, Gallimard, 1971, pp. 9-31 [ed. castellana *Madame Edwarda, seguido de El Muerto*, trad. de Antonio Escohotado, Barcelona, Tusquets, 1988].
21 *Id.*, «Collège socratique» (1941), *Oeuvres complètes, VI*, *op. cit.*, p. 286.
22 M. Surya, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, París, Gallimard, 1992, p. 388.
23 G. Bataille, *Le Mort* (1942), *Oeuvres complètes, IV*, París, Gallimard, 1971, pp. 36-51 y 364-365.

infinitamente restringido de la «suerte», de la risa luminosa, de la «negatividad sin uso»[24]. *L'Expérience intérieure* intentará, después, «aprehender el viaje al extremo de lo posible del hombre», aunque ese hombre esté entregado al reino de la guerra y de la destrucción[25]. La experiencia es, en este sentido, fisura, no-saber, prueba de lo desconocido, ausencia de proyecto, vagabundeo en las tinieblas[26]. Es el *impoder* por excelencia, sobre todo con respecto al reino y a su gloria. Pero es *potencia* –Nietzsche está presente en todo este vocabulario– de un orden totalmente distinto: potencia de contestación, dice Bataille. «Contesto en nombre de la contestación que es la experiencia misma (la voluntad de ir al extremo de lo posible). La experiencia, su autoridad, su método, no se distinguen de la contestación»[27].

La cotización de la experiencia se ha derrumbado, sin duda. Pero el derrumbamiento sigue siendo experiencia, es decir, contestación, en su movimiento mismo, de la caída sufrida. El derrumbamiento, el no-saber, se convierten en potencias en la escritura que las transmite. «La impotencia grita en mí», escribe, ciertamente, Bataille[28]. Pero este grito, si nos llega, si emite su señal, su fulgor, será potencia de contestación. El silencio también es debilidad, pero «el rechazo a comunicar es un medio de comunicar más hostil [y por tanto] el más potente»[29]. Es muy significativo que Bataille ofrezca de esta potencia algunos ejemplos que concuerdan con lo que Walter Benjamin había esperado precisamente de las imágenes: *cuerpos luminosos fugaces en la noche*.

24 *Id.*, *Le Coupable*, *op. cit.*, pp. 287-369.
25 *Id.*, *L'Expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 19 [ed. castellana cit.].
26 *Ibid.*, pp. 21 y 59.
27 *Ibid.*, p. 24.
28 *Ibid.*, p. 73.
29 *Ibid.*, p. 64.

Bolas de fuego que atraviesan el horizonte, cometas que aparecen y van a perderse en otra parte. Luciérnagas más o menos discretas, en cierto modo. Más o menos cercanas a nosotros en medio de la noche. «Un hombre es una partícula inserta en conjuntos inestables y entrelazados», escribe Bataille; «un punto de parada favorable al rebrote»; pero un punto de parada portador de energía, capaz de estallar; «brote inflamado, *excedente*, libre incluso de su propia convulsión [y poseedor de] un carácter de danza y de ligereza descomponente»[30].

La experiencia sería al saber lo que una danza en la noche profunda es a una estasis en la luz quieta. Ahora bien, en la noche no cesan ni la mirada ni el deseo, capaces de encontrar en ella *resplandores inesperados*: el sujeto de la experiencia, afirma Bataille, «es un espectador, son ojos que buscan el punto, o, al menos, en esta operación, la existencia espectadora se condensa en los ojos. Este carácter no cesa cuando cae la noche. Lo que se encuentra entonces en la oscuridad profunda es un áspero deseo de ver cuando, ante este deseo, todo se oculta. Pero el deseo de la existencia así disipada en la noche se ejerce sobre un objeto de éxtasis»[31]. Objeto sacudido, *espectáculo intermitente*, desde luego, como se abren y se cierran nuestros propios párpados: «Mis ojos se han abierto, es verdad, pero habría hecho falta no decirlo, permanecer fijo como un animal. He querido hablar y, como si las palabras portaran el peso de mil sueños, suavemente, como pareciendo no ver, mis ojos se han cerrado»[32] (después se reabrirán, como sabemos, para que el autor de *L'Expérience intérieure* pueda escribir eso mismo a la luz de una

30 *Ibid.*, pp. 100, 112 y 148.
31 *Ibid.*, p. 144.
32 *Ibid.*, p. 25.

lámpara, quizás, en medio de la noche, sobre una hoja de papel blanco).

Ahora bien, es en este contexto en el que Bataille, al final de la guerra, vuelve a la contestación filosófica y a la construcción de un *saber otro* —que llamará unas veces «ateología», otras «heterología»— capaz de reubicarse, de volver a tomar posición en la historia política del tiempo presente. *Sur Nietzsche*, escrito en 1944 en el «bullicio» de la derrota alemana y del centenario del filósofo[33], publicado en febrero de 1945, es un libro extraordinario. En él se mezclan un errático diario de guerra —es decir, el *no-saber* de una experiencia en la que se amalgaman de manera ensordecedora bombardeos aéreos y ferias de pueblo, ruinas trágicas y juegos infantiles[34]— y una tentativa de *elucidación* conceptual destinada a devolver un valor de uso a los textos nietzscheanos más allá de su utilización por los fascistas, que Bataille vuelve a criticar del modo más virulento[35].

Y es también de una experiencia tensa entre pérdida y éxtasis, *tinieblas y luminosidad*, de lo que se trata en estas páginas. El libro se abre con una cita de Nietzsche que traduce así: «Con gran esfuerzo impido a mi llama estallar fuera de mi cuerpo»[36]. Se tratará, después, de una «escapada en movimiento» hacia algo así como un «brillo solar»: «Apostada hasta la más pequeña suma, abro una perspectiva de sobrepuja infinita. En esta escapada en movimiento se deja entrever una cima. Como el más alto punto —el más intenso grado— de atracción para sí misma que pueda definir la vida. Especie de brillo solar, independiente de las consecuen-

33 *Id.*, *Sur Nietzsche*, *op. cit.*, p. 15 [ed. castellana cit.].
34 *Ibid.*, pp. 65-181.
35 *Ibid.*, pp. 185-188.
36 *Ibid.*, p. 11.

cias»[37]. Y se tratará de afirmar, finalmente, que el pensamiento con altura de experiencia es algo así como una bola de fuego o una luciérnaga, admirable y en trance de desaparición: «Las doctrinas de Nietzsche tienen esto de extraño: que no se las puede seguir. Sitúan ante nosotros fulgores imprecisos, a menudo deslumbrantes: ninguna vía lleva en la dirección indicada»[38].

Todo eso no impedirá a Bataille, tras el final de las hostilidades, volver a posicionarse para recordar que allá donde había comenzado la «tragedia» de la guerra mundial, esto es, en la España de la guerra civil, se mantenía aún «el último reducto fascista» bajo el poder de Franco[39]. Al editar una publicación titulada *Actualité* y dedicada especialmente a «L'Espagne libre» –se podían encontrar en ella textos de, entre otros, Albert Camus, Jean Cassou, Federico García Lorca, Maurice Blanchot y Ernest Hemingway–, Georges Bataille volvía a encontrar el sentido político de toda experiencia, cuya complejidad describía relacionando en su propio texto el *Tres de mayo* de Goya, la muerte de Granero en la plaza de Madrid, la «cultura de la angustia» inherente al *cante jondo* y la «libertad íntima» de los anarquistas andaluces, aunque estuviesen encerrados en las cárceles de Franco teniendo por toda luz la brasa de un cigarrillo en mitad de la negrura y la llamada desgarradora de sus canciones carceleras[40].

37 *Ibid.*, p. 49.
38 *Ibid.*, p. 107.
39 Cfr. M. Surya, *Georges Bataille, op. cit.*, pp. 443-448.
40 G. Bataille, «À propos de *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway» (1945), *Georges Bataille, une liberté souveraine*, dir. M. Surya, París, Fourbis, 1997, pp. 41-47 (remito a esta edición a causa del carácter truncado de las *Oeuvres complètes*). Sobre este texto admirable, cfr. G. Didi-Huberman, «L'oeil de l'expérience» (2004), *Vivre le sens*, París, Le Seuil-Centre Roland Barthes, 2008, pp. 147-177.

*

Así, pues, no hay que decir que la experiencia, en cualquier momento de la historia, haya sido «destruida». Por el contrario –y poco importa el poder del reino y de su gloria, poco importa la eficacia universal de la «sociedad del espectáculo»– hay que afirmar que *la experiencia es indestructible*, aunque se encuentre reducida a las supervivencias y a las clandestinidades de simples resplandores en la noche. Quizás pueda establecerse una relación entre el pesimismo de Agamben, entre su tesis sobre la «destrucción de la experiencia» –su duelo de toda infancia, desde 1978– y la definición de los pueblos que, en 2008, terminará por tomar de Carl Schmitt. Si, en mi opinión, uno de los más bellos libros de Agamben sigue siendo *La Comunidad que viene*, es porque parece escrito para abrir un campo de recursos: es un libro sobre el «ser cualquiera» en cuanto que *amable*, o sobre el rostro humano en cuanto que lo que «pasa de lo común a lo propio y de lo propio a lo común» cuando ese paso abre el espacio de una ética[41]. Pero no escapa, al final, a lo «irreparable» heideggeriano y a la cuestión, ofuscante en mi opinión, del reino mesiánico»[42] que es todavía un reino. ¿No será necesario buscar primero en *las comunidades que quedan* –sin reinar– el recurso mismo, el espacio abierto de las respuestas a nuestras cuestiones? Los reinos, «gubernamentalidades» según Foucault o «policías» según Rancière, tienden, ciertamente, a reducir o someter a los pueblos. Pero esta reducción, por extrema que sea, como en las decisiones de genocidio, siempre deja restos, y los restos casi ocurren sin

41 G. Agamben, *La Communauté qui vient, op. cit.*, pp.9-11 y 22-27 [ed. castellana cit.].
42 *Ibid.*, pp. 91-119.

movimiento: huir, esconderse, enterrar un testimonio, irse a otra parte, encontrar la tangente... Eso es lo que nos enseñan, cada una a su manera, las libres «experiencias interiores» escritas por Georges Bataille, las experiencias sobre el lenguaje o los sueños transmitidas por Victor Klemperer o Charlotte Beradt, o incluso las «botellas arrojadas al mar», desesperadas pero dirigidas, agonizantes pero precisas, de los miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz.

Todas estas experiencias clandestinas se dirigen –tanto más imperiosamente cuanto que en principio se han visto impedidas– a los pueblos que puedan o quieran, en uno u otro momento, oírlas. Todas son actos políticos basados en la «comunidad que queda». Todas «cogen al pueblo por las raíces más profundas», como reconocía Walter Benjamin en todo relato capaz de transmitir una experiencia a otro. No es el hecho de que Robert Antelme hubiera vuelto vivo de los campos de concentración lo que sugería a Maurice Blanchot su noción de *lo indestructible*. Más bien se trata de que *L'Espèce humaine* manifestaba literalmente, en su estatus de escritura dirigida a la especie, de relato transmitido –y no logro imaginar que un día, como *Si esto es un hombre* de Primo Levi, pueda no ser ya leído por nadie–, esa fuerza: que «el hombre es lo indestructible y que, sin embargo, puede ser destruido»[43], una paradoja que se explica, evidentemente, por la noción de *supervivencia*. Supervivencia de los signos o de las imágenes cuando la supervivencia de los protagonistas mismos se halla comprometida. Ahora bien, esta fuerza implica, como sigue diciendo Blanchot, «el punto de partida de una reivindicación común» fundada sobre el acto de «dar derecho a la palabra» a la experiencia de los pueblos en las formas de su transmisión[44].

43 M. Blanchot, «L'espèce humaine» (1962), *L'Entretien infini*, París, Gallimard, 1969, p. 192.

Quizás nadie mejor que Hannah Arendt haya expresado el paradójico recurso de semejante resistencia del pensamiento, de los signos y de las imágenes a la «destrucción de la experiencia» –cuando no a la destrucción pura y simple: esa libertad de hacer aparecer a los pueblos a pesar de todo, a pesar de las censuras del reino y de las luces cegadoras de la gloria (es decir, cuando el reino lo hunde todo en la oscuridad o cuando la gloria sólo utiliza su luz para cegarnos)–. En su elogio de Lessing titulado *Hombres en tiempo de oscuridad*, Arendt evocaba la situación de quien se encuentra confrontado a un tiempo de este género, un tiempo en el que «el dominio público ha perdido el poder de iluminar»[45], tiempo en el que no nos sentimos ya «iluminados» según el orden de las razones ni «radiantes» según el orden de los afectos.

He aquí, pues, lo que algunos en esa situación habrán optado por hacer: retirarse «fuera del mundo» de la *luz* trabajando en algo que pueda «todavía ser útil al mundo»[46], un *resplandor* en suma. Retirarse sin replegarse, como hizo Lessing, que permaneció en su soledad «radicalmente crítica y, en lo tocante a la vida pública, completamente revolucionaria»: «Lessing se retira al pensamiento, sin replegarse sobre sí mismo; y, si hay para él un lugar secreto entre

44 *Ibid.*, pp. 197 y 19 [ed. castellana *La conversación infinita*, trad. de Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2008].
45 H. Arendt, «De l'humanité dans de 'sombres temps'. Reflexions sur Lessing» (1959), trad. B. Cassin y P. Lévy, *Vies politiques*, París, Gallimard, 1974 (reed. 1997), p. 12 [ed. castellana *Hombres en tiempo de oscuridad*, trad. de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001].
46 *Ibid.*, p. 13.

acción y pensamiento [...], ese vínculo consiste en que tanto la acción como el pensamiento advienen bajo la forma del movimiento y, por tanto, la libertad que los fundamenta a ambos es la *libertad de movimiento*»[47]. Entonces el sufrimiento inherente al retiro se convierte en alegría inherente al movimiento, ese deseo, ese *actuar a pesar de todo* capaz de producir sentido en su transmisión a otro: «El sentido de una acción –escribe Arendt en línea directa desde Benjamin– no se revela más que cuando el actuar mismo [...] se ha convertido en historia narrable»[48].

Y he aquí cómo «[se habrá] realmente cumplido una parcela de humanidad en un mundo devenido inhumano»[49]. En el bello texto que abre *La Crisis de la cultura* titulado «La brecha entre el pasado y el futuro» Arendt evoca también los ejemplos de René Char y de Franz Kafka para esperar que se transmita la más inestimable de las lecciones a través de ese «tesoro sin edad que, en las circunstancias más diversas, aparece bruscamente, de manera imprevista, y desaparece de nuevo en otras condiciones misteriosas», en alguna parte en la brecha abierta entre memoria y deseo[50]. Y es preciso que la memoria sea «una fuerza y no una carga»[51]. Y es preciso también reconocer la esencial vitalidad de las supervivencias y de la memoria en general cuando encuentra las formas correctas de su transmisión. Entonces se liberaría, en esta combinación geométrica de la retirada y

47 *Ibid.*, pp. 13 y 18. El subrayado es mío, G. D.-H.
48 *Ibid.*, p. 31.
49 *Ibid.*, p. 33.
50 *Id.*, *La Crise de la culture. Huit exercises de pensée politique* (1954-1968), trad. dirigida por P. Lévy, Gallimard, 1972 (ed. 1995), p. 13 [ed. castellana, *Entre pasado y futuro: Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península, 1996].
51 *Ibid.*, p. 20.

del no-repliegue, lo que Arendt llama muy adecuadamente una *fuerza diagonal*, que difiere de las dos fuerzas –la del pasado y la del futuro– de las que es resultante. «Las dos fuerzas antagónicas son ambas ilimitadas en cuanto a su origen, viniendo una de un pasado infinito y otra de un futuro infinito; pero, aunque no tengan un comienzo conocido, tienen un punto de llegada, aquel en el que chocan. La fuerza diagonal, por el contrario, estaría limitada en cuanto a su origen, teniendo su punto de partida allá donde chocan las fuerzas antagónicas, pero sería infinita en lo que concierne a su fin –siendo el resultado de la acción concertada de dos fuerzas cuyo origen es el infinito. Esta fuerza diagonal, cuyo origen es conocido, cuya dirección viene determinada por el pasado y el futuro, pero cuyo fin último se encuentra en el infinito, es la metáfora perfecta para la actividad del pensamiento»[52].

Tal sería, para terminar, el infinito recurso de las luciérnagas: su retirada cuando no es repliegue sobre sí misma sino «fuerza diagonal»; su comunidad clandestina de «parcelas de humanidad», esas señales enviadas por intermitencias; su esencial libertad de movimiento; su facultad de hacer aparecer el deseo como lo indestructible por excelencia (y me vienen aquí a la memoria las últimas palabras elegidas por Freud para su *Traumdeutung*: «este futuro, presente para el que sueña, está modelado, por el deseo indestructible, a imagen del pasado»[53]). Sólo de nosotros depende no ver desaparecer las luciérnagas. Ahora bien, para ello debemos asumir en

52 *Ibid.*, pp. 22-23.
53 S. Freud, *L'Interprétation des rêves* (1900), trad. I. Meyerson revisada por D. Berger, París, PUF, 1967 (ed. 1971), p. 527 [ed. castellana *La interpretación de los sueños*, trad. de Luis López Ballesteros, Barcelona, Planeta, 1985].

nosotros mismos la libertad de movimiento, la retirada que no sea repliegue, la fuerza diagonal, la facultad de hacer aparecer parcelas de humanidad, el deseo indestructible. Debemos, por tanto, convertirnos nosotros mismos –en retirada del reino y de la gloria, en la brecha abierta entre el pasado y el futuro– en luciérnagas y volver a formar, así, una comunidad del deseo, una comunidad de fulgores emitidos, de danzas a pesar de todo, de pensamientos que transmitir. Decir *sí* en la noche surcada de fulgores y no contentarse con describir el *no* de la luz que nos ciega.

*

No vivimos en un mundo, sino entre dos mundos al menos. El primero está inundado de luz, el segundo surcado de resplandores. En el centro de la luz, según se nos hace creer, se agitan los que hoy son llamados, por cruel y hollywoodiense antífrasis, los pocos *people*, o, dicho de otro modos, las *stars* –las estrellas, ya se sabe, llevan nombres de divinidades[54]– sobre las que regurgitamos informaciones la mayor parte de las veces inútiles. Polvo sobre la vista que viene a unirse a la gloria eficaz del «reino»: no nos pide más que una sola cosa, aclamar unánimemente. Pero por los márgenes, es decir, por un territorio infinitamente más extenso, caminan innumerables pueblos sobre los cuales sabemos demasiado poco y para los cuales, por tanto, parece cada vez más necesaria una contra-información. *Pueblos-luciérnaga* cuando se retiran en la noche, buscan como pueden su libertad de

54 Ahí residía, por contraste, la opción de Eisenstein para su cine, planteado a partir de la historia de los pueblos. Cfr. S. M. Eisenstein, *Oeuvres, I. Au-delà des étoiles* (1923-1945), trad. dirigida por J. Aumont, París, Union générale d'Éditions-Cahiers de cinéma, 1974.

movimientos, huyen de los reflectores del «reino», hacen lo imposible para afirmar sus deseos, emitir sus propios resplandores y dirigirlos a otros. De repente vuelvo a pensar –sólo es un último ejemplo, entre otros muchos que podrían ser convocados– en las pocas imágenes frágiles surgidas en la noche del campamento de Sangatte, en 2002, y filmadas por Laura Waddington bajo el título de *Border*[55].

Laura Waddington pasó varios meses en las zonas que rodeaban el campamento de la Cruz Roja en Sangatte. Filmaba a los refugiados afganos o iraquíes que trataban desesperadamente de escapar de la policía y atravesar el túnel de la Mancha para alcanzar Inglaterra. De todo ello no pudo sacar sino *imágenes-luciérnaga*: imágenes al borde de la desaparición, siempre mudas por la urgencia de la huida, siempre cercanas a quienes, para tener éxito en su proyecto, se ocultaban en la noche e intentaban lo imposible a riesgo de su propia vida. La «fuerza diagonal» de este filme se paga en claridad, desde luego: necesidad de un material ligero, obturador abierto al máximo, imágenes impuras, puesta a punto difícil, grano invasivo, ritmo a sacudidas, produciendo algo así como un efecto de ralentí. Imágenes del miedo. Imágenes-resplandores, sin embargo. Vemos pocas cosas, jirones solamente: cuerpos apostados en el lateral de una autopista, seres que atraviesan la noche hacia un horizonte improbable. A pesar de la oscuridad reinante, no son cuerpos invisibles, sino «parcelas de humanidad» que el filme consigue precisamente *hacer aparecer*, por frágiles y breves que sean sus apariciones.

Lo que aparece en estos cuerpos de la huida no es otra cosa que la obstinación de un proyecto, el carácter indes-

55 L. Waddington, *Border*, 2002, vídeo, 27 minutos. Cfr. G. Didi-Huberman, «Figurants», *Dictionnaire mondial des images*, dir. L. Gervereau, París, Nouveau Monde Éditions, 2006, pp. 398-400.



2. Laura Waddington, *Border*, 2004. Videograma.

tructible de un deseo. Lo que aparece es también, a veces, la gracia: gracia que esconde todo deseo que toma forma. Bellezas gratuitas e inesperadas, como cuando ese refugiado kurdo danza en medio de la noche y del viento, con su manta por todo atuendo: tal es el ornamento de su dignidad y, en alguna parte, de su alegría fundamental, su alegría pese a todo (*fig.* 2). *Border* es un filme ilegal que atraviesa, de hecho, todos los *estados de la luz*. Hay, por una parte, esos resplandores en la noche: infinitamente preciosos, en cuanto que portadores de libertad, pero también angustiosos en cuanto que siempre sometidos a un peligro palpable. Por otra parte –como en la situación descrita por Pasolini en 1941– vemos los «feroces reflectores» del reino, si no de la gloria: linternas de la policía en medio del campo, implacable rayo de luz que barre las tinieblas desde un helicóptero. Incluso las simples luces de las casas, las farolas o los faros de los automóviles que pasan nos ponen un nudo en la garganta por el contraste desgarrador –visualmente desgarrador– que se instaura con toda esta humanidad arrojada a la noche, arrojada a la huida.

Estos contrastes en los estados de la luz van acompañados por un sorprendente contraste sonoro en el que dos *estados de la voz* confieren al relato de Laura Waddington toda su sutileza dialéctica a pesar de la extrema simplicidad de sus opciones formales. Está, por un lado, la voz de la propia artista: la voz de una mujer muy joven, musical aunque sin efectismo, de una extraordinaria ternura. Se descarga con modestia de las exigencias del testimonio: nos dice su historia y sus límites intrínsecos; no juzga, no domina nada de lo que narra; se dirige a seres singulares que encuentra y a los que nombra con precisión (Omar, Abdullah, Mohamed), sin omitir la perspectiva espantosa del fenómeno completo (se nos informa de alrededor de sesenta mil refugiados habrán pasado por Sangatte). Allá donde nosotros, los espectadores del filme, quedamos a veces deslumbrados por un plano sobreexpuesto, Laura Waddington nos dice cómo los refugiados mismos volvían al campamento cegados por los gases lacrimógenos.

De repente, en medio de este relato y de su voz –que no deja de recordar el lamento lírico que recitaba la poetisa Forough Farrokhzad como acompañamiento de su implacable documental sobre una leprosería iraní, titulado *La Casa es negra*–, explota una secuencia grabada en directo y filmada desde el interior de una manifestación de los refugiados en contra del inminente cierre del campamento. Ya no son entonces resplandores, sino explosiones, flashes: no son ya palabras, sino gritos emitidos en toda su fuerza, en pura

pérdida. La cámara misma se manifiesta y se debate. Su imagen es maltratada, puesta en peligro: en cada plano intenta salvarse a sí misma. Más tarde volverá el silencio. Veremos a un grupo de refugiados –pero no hay que decir «refugiados», sino, una vez más, «fugitivos»– guiados por un pasador, alejarse entre las tinieblas hacia un horizonte vagamente luminoso. Su meta está allí, detrás de esa línea. Aunque sepamos que ese «allí» no siempre será para ellos un refugio. Terminan por confundirse con la oscuridad de los matorrales y la línea del horizonte. Vuelven a aparecer faros. Y el filme termina con algo así como una parada en deslumbramiento.

Imágenes, pues, para organizar nuestro pesimismo. Imágenes para protestar contra la gloria del reino y sus haces de dura luz. ¿Han desaparecido las luciérnagas? Desde luego que no. Algunas están cerca de nosotros, nos rozan en la oscuridad; otras se han ido al otro lado del horizonte, tratando de volver a formar en otras partes su comunidad, su minoría, su deseo compartido. Incluso aquí siguen en nuestra mente las imágenes de Laura Waddington y los nombres –en medio de lo genérico del filme– de todos aquellos a quienes encontró. Podemos volver a ver el filme, podemos hacerlo ver a otros, hacer circular sus jirones, que suscitarán otros: imágenes-luciérnagas.

ÍNDICE

I. ¿INFIERNOS?

II. SUPERVIVENCIAS